

Die Kirche San Zaccaria in Venedig

vorgelegt von
M. A. Andrea Rosemann

Vom Fachbereich 1
Kommunikations- und Geschichtswissenschaft
der Technischen Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie
— Dr. phil. —

genehmigte Dissertation

Berichter: Prof. Dr. Wolfgang Wolters
Berichter: Prof. Dr. Dietrich Kötzsche
Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 13. Mai 1992

Berlin 2001
D 83

Das Thema meiner Dissertation wurde von Herrn Prof. Dr. Wolfgang Wolters angeregt. Ich danke ihm für die kritische Unterstützung und seine Geduld bei der Umsetzung der vorliegenden Arbeit.

Herrn Prof. Dr. Dietrich Kötzsche danke ich für die Übernahme der zweiten Berichterstattung.

Dem Centro Tedesco dei Studi Veneziani gebührt mein Dank für das gewährte Stipendium, das meinen Aufenthalt in Venedig ermöglichte.

Die Arbeit wurde 1992 abgeschlossen und wird nun, von geringen Veränderungen am Text abgesehen, in der damaligen Fassung vorgelegt.

Zusammenfassung

Kirche und Kloster von San Zaccaria repräsentieren einen gut erhaltenen Baukomplex venezianischer Architektur des Quattrocento. Die heutige Pfarrkirche San Zaccaria entstand ab 1458. Zwei ausführende Baumeister lassen sich gesichert aus den Arbeitsbüchern nachweisen, Antonio Gambello (1458–1481) und Mauro Codussi (ab 1483). Bereits der ersten Bauphase entstammen die maßgeblichen Entscheidungen für den Grundriß des dreischiffigen Langhauses mit polygonalem Chor. Bestimmt wird die außergewöhnliche Kombination von Kirchenschiff mit dominantem Zentralbauabschluß durch ein Heiliges Grab nach Jerusalemer Vorbild: Der eingestellte zweigeschossige Innenchor mit Spitzbögen über Rundbögen kann als Interpretation der dortigen Heilig-Grab-Architektur angesehen werden.

Die Architektur der ausgehenden Gotik sowie die neuen Einflüsse der Renaissancekunst prägten das einmalige Erscheinungsbild San Zaccarias in der ersten Bauphase. Die zeitgleich in Venedig entstandene Malerei der Vivarini sowie die prominenten Bauten Bartolomeo Bons beeinflussten den Formenschatz San Zaccarias direkt. Die Schmuckformen an den unteren zwei Fassadengeschoßen und die Steinbearbeitung im Innenraum deuten aber ebenso auf florentinische und antike Strömungen hin, für die nicht nur Antonio Gambello verantwortlich sein dürfte.

Mauro Codussi verwandelte San Zaccaria mit seinen Kuppeln und Wölbungen im Innenraum und dem abgewandelten Triumphbogenmotiv an der Fassade in eine Kirchenarchitektur, die zu den reifen Renaissancebauten in Venedig hinüberleitet. Den notwendigen Planwechsel realisierte er so einfühlsam, daß sich die Baunähte nur an einigen wenigen Stellen offenbaren.

Die Motive aus Malerei, Skulptur sowie Kunsthandwerk (z. B. das hölzerne Chorgestühl) scheinen in San Zaccaria fließend ineinander überzugehen. Der Repräsentationslust der wohlhabenden Nonnen entsprechend entstand dieser prachtvolle und in einigen Bauformen und Details einmalige Kirchenbau. Die frühe Gründung um 827 sowie die seit den Anfängen stattfindende alljährliche Dogenprozession am Ostermorgen bestimmte die Architektur, indem romanische Anklänge auch im Neubau angestimmt wurden. Diese Verbindung setzte die Tradition der Lokalarhitektur fort und bot zugleich für das Heilige Grab den adäquaten Rahmen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Gründungsgeschichte und Selbstverständnis	12
2.1. Stellenwert innerhalb der venezianischen Gesellschaft	16
2.2. Finanzierung	21
2.3. Pilgerreisende in Venedig und ihre Bedeutung für San Zaccaria	23
3. Baugeschichte	27
4. Die Fassade	52
4.1. Das Sockelgeschoß	54
4.2. Das Nischengeschoß	70
4.2.1. Exkurs: Das Chorgestühl von San Zaccaria im allgemeinen Planungszusammenhang und im besonderen Formenvergleich zum Nischengeschoß der Fassade	75
4.3. Mauro Codussis Vollendung der Fassade	79
5. Der Innenraum	87
5.1. Das Langhaus	87
5.1.1. Die Langhaussäulen	87
5.1.2. Der Wölbungsbereich	98
5.2. Der Innenchor	101

Inhaltsverzeichnis

5.2.1. Der Apsidenkranz	107
5.3. Die Konstruktion des Grundrisses	117
5.4. Jacopo Bellinis Architekturzeichnungen	121
5.5. Das Heilige Grab und seine Bedeutung für die Architektur	123
6. Zusammenfassende Bewertung	137
A. Quellen	141
A.1. Auszüge aus dem bislang unveröffentlichten Vertrag über das Chorgestühl von San Zaccaria (1455)	142
A.2. Vertrag zwischen dem Kloster und Antonio Gambello (1477)	145
B. Literatur	147

Abbildungsverzeichnis

2.1. Stich von Johann Baptista Brustolon	15
3.1. Säulenbündel zum Langhaus, Schaft mit Steinring	31
3.2. Fenster San Zaccaria, Santa Maria della Carità, San Giobbe	33
3.3. Zustand des Anschlußbaus 1921	36
3.4. Sockelzone Apsidenkranz	39
3.5. Polygonaler Pfeiler im Umgangschor	48
4.1. Die Fassade von San Zaccaria	53
4.2. Seitenportal	55
4.3. Fassade Santo Sepolchro, Bologna	62
4.4. Prophetentondi der rechten Fassadenseite	63
4.5. Prophetentondi der linken Fassadenseite	64
4.6. Sarkophag, Museo Archeologico Venedig	66
4.7. Relieffragmente, Museo Archeologico Venedig	67
4.8. Putti am Dom von Sibenik	67
4.9. Donatello: Relief des Taufbrunnens (Detail), Siena, Baptisterium	69
4.10. Fassade, Nische des rechten Strebepfeilers	71
4.11. Chorgestühl von San Zaccaria	76
5.1. Innenraum, Photographie um 1900	88

Abbildungsverzeichnis

5.2. Pfeilerbasen des Langhauses, florale Variante und Detail „angenieteteter“ Griff	91
5.3. Initialblatt aus J. J. G. Alexander 1978	92
5.4. Marmorurne, Archäologisches Museum Venedig	94
5.5. Antonio Vivarini: Die Heilige Katharina zerstört das Bacchus-Idol	96
5.6. Peter Flötner: Zwei Säulen (um 1540/41) — Kapitelle und Basen (ca. 1530/34), aus: H. Günter 1988	98
5.7. Längsschnitt, aus: L. Olivato — L. Puppi 1977	99
5.8. Innenchor, aus: R. Lieberman 1982	101
5.9. Sockelbank des Innenchores	102
5.10. Sockelprofile Langhaus und Innenchor	102
5.11. Chorumgang, aus: R. Lieberman 1982	103
5.12. Kapitellzone im Chorbereich	104
5.13. Kapitelle am Portal von Santi Giovanni e Paolo	106
5.14. San Zaccaria, Kapitelle der Umgangsapsiden	109
5.15. Zwei Kapitelle des Cortiletto dei Senatori im Dogenpalast	111
5.16. Kassettenfries des Umgangsapsiden	112
5.17. Skulpturen des Zacharias und des Moses im Scheitel der Umgangskapellen .	113
5.18. Skulptur des Heiligen Zacharias in der Capella di San Tarasio	114
5.19. A. Vivarini, Heiliger Zacharias (Detail), aus: S. Tramontin 1979	115
5.20. Grundriß von San Zaccaria, Gesamtansicht und Detail Chorbereich (Denkmalpflege, Nr. 286, 1899/1)	117
5.21. Grundriß von P. Gabriel Bucelin	120
5.22. Heiliges Grab in Jerusalem, Grundriß aus: F. M. Abel — L. H. Vincente 1912– 1926	125
5.23. Sepolcro di Christo in Santo Stefano, Bologna	126
5.24. Heiliges Grab in Jerusalem, Zeichnungen von Breydenbach (1487) und Amico (Ende 16. Jh.)	127
5.25. Altarschränken, Aussen- und Innenansicht	128

Abbildungsverzeichnis

5.26. Aussenansicht des Chorbereichs, Gesamtansicht und Detail	135
5.27. Heiliges Grab in Jerusalem, Aussenansicht von Breydenbach (1483)	136
A.1. Titelblatt Busta 9, ASV, San Zaccaria	141

1. Einleitung

„Nun bog die Gondel wieder in die Stadtmasse hinein; durch einen engen Kanal gelangten wir zur schönen Kirche San Zaccaria, welche wir äußerlich schon den ersten Tag gesehen hatten. So reich diese Kirche mit ihrer Marmorfassade von außen ist, so ist sie es gleichfalls im Inneren. Eine sehr weite Säulenstellung mit Bögen macht sie heiter.“

Mit diesen Worten würdigte Karl Friedrich Schinkel in einer Tagebucheintragung vom 10. November 1824, während seiner zweiten Italienreise, die Architektur der Kirche San Zaccaria in Venedig¹.

Auch heute schlägt das Bauwerk den Betrachter zunächst durch die Pracht der aufwendig verkleideten Fassade in seinen Bann.

Für den von der Calle San Provolo kommenden Besucher grenzt ein Portal, dessen gotisches Tympanon die Madonna, den Heiligen Markus und Johannes den Täufer zeigt², den stillen Campo San Zaccaria vom geschäftigen Außenbereich ab³. Betritt man den Campo, so steht man unvermittelt der weißen Kirchenfassade gegenüber, die so überraschend ihren imposanten Eindruck zur Geltung bringen kann. Ein zweiter Zugang führt von der Riva degli Schiavoni durch einen niedrigen sottoportego. Aus dieser Perspektive blickt man im spitzen Winkel auf die Kirche. Obwohl San Zaccaria nicht weit von der Piazza San Marco entfernt liegt, geben sich die schmalen Zugänge zu dem vor der Kirche gelegenen Campo dem unwissenden Spaziergänger nicht ohne weiteres preis. San Zaccaria fehlt die unmittelbare Nähe zu einem Rio; so bleibt der Kirche der Zugang vom Wasserweg her versagt.

Der heutige Bau entstand zum größten Teil im Quattrocento. Die folgenden Jahrhunderte brachten kleinere bauliche Veränderungen und eine Bereicherung der Ausstattung mit weite-

¹K. F. Schinkel 1979, S. 246.

²W. Wolters 1976, S. 248, Cat. 177, Fig. 662.

³Eine Portallünette grenzt auch den Wohnbereich der Calle del Paradiso ab.

1. Einleitung

ren Gemälden und Skulpturen. 1810 wurde das Kloster aufgelöst und die Kirche einer Pfarrei zugeführt. Seit 1815 wird der Klostertrakt als Kaserne genutzt⁴.

Wenn ein übermäßiger Touristenstrom an fast allen Orten negativen Einfluß auf ein Kunstwerk ausübt, so kann umgekehrt der Schlaf der Bedeutungslosigkeit ein Werk dem Verfall preisgeben. Eine monographische Studie zu San Zaccaria scheint dringend geboten, da der damit verbundene Deutungsversuch nicht nur zum Verständnis des Bauwerks, sondern auch zu einer sorgfältigeren Behandlung desselben beitragen kann.

Die bislang ungenügende Erforschung des Kirchenbaus von San Zaccaria liegt in der Tradition der kunstwissenschaftlichen Literatur selbst begründet, die der venezianischen Sakralarchitektur des 15. Jahrhunderts nicht immer ein objektives Interesse beimaß. Jakob Burckhardts Baubeschreibungen zur venezianischen Architektur des Quattrocento im „Cicerone“ setzten 1855 für den deutschen Sprachraum Prioritäten und seine Bewertungen waren maßgebend für viele spätere Betrachtungen. Sein Formempfinden und die Forderung nach erklärbarer Komposition betrachtete die von Mauro Codussi und von den Lombardi geprägte frühe venezianische Renaissancearchitektur als kurzweilige, weniger jedoch als ernsthafte bzw. akademisch genaue Baukunst. Populäre Reiseführer tragen bis heute in einem nicht unerheblichen Maß zu dieser Klassifizierung bei, indem sie San Zaccaria als Ausdruck venezianischer Dekorkunst deuten. Als Oscar Mothes 1859 seine „Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs“ veröffentlichte, konnte er sich noch nicht auf eine grundlegende Arbeit zu diesem Thema und speziell zu San Zaccaria beziehen⁵, da das Archivmaterial noch nicht in entscheidendem Umfang aufgearbeitet war. So stützte er sich größtenteils auf tradierte Aussagen, die er mit seinen Beobachtungen in Zusammenhang brachte, und beschrieb aktuelle Veränderungen sowie neue Ausstattungstücke. Erst 1893 entstand mit Pietro Paoletti's „L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia“ ein bis heute grundlegendes Standardwerk. Paoletti's Archivarbeit betraf auch San Zaccaria und gibt das erhaltene Dokumentenmaterial fast vollständig wieder. Seine auf Primärquellen basierende Bauchronologie vermeidet die stilistische Einordnung. Den Baukomplex von San Zaccaria teilte Paoletti in drei zeitlich aufeinander folgende Abschnitte ein: die um 1444 vollendete alte Kirche mit der Capella di San Atanasio, den 1458 begonnenen großen Neubau unter der Leitung des protomaistro Antonio Gambello und den ab 1483 unter Leitung von Mauro Codussi begonnenen Bauabschnitt. Durch seine Arbeit legte Paoletti unumstößliche Grundlagen für alle folgenden Studien zu San Zaccaria. Erich Hubala hob 1965 in seiner kurzen Betrachtung für Reclams Kunstführer die Bezüge

⁴G. Tassini 1883, S. 112a, 697–698; G. Tassini 1885, S. 28.

⁵T. Temanza 1778 und P. Selvatico 1847 arbeiten die Entstehungsgeschichte auf und heben einzelne architektonische Besonderheiten hervor, ohne eine detaillierte Bauanalyse anzustreben.

1. Einleitung

San Zaccarias zur Romanik hervor, wobei der Schwerpunkt jedoch auf Beschreibung von Architektur und Ausstattung lag. Herbert Dellwings Aufsatz „Die Kirche San Zaccaria in Venedig“ (1974) wagte einen interessanten, auf den Bauformen basierenden Deutungsversuch der Entstehung von San Zaccaria (siehe Seite 15), ohne jedoch eindeutige Belege für diese Architekturinterpretation zu liefern. Loredana Olivato und Lionello Puppi stellten 1977 das gesicherte Œuvre Mauro Codussis dar; deshalb betrachteten sie bei San Zaccaria nur dessen nachweislich eigene Arbeiten. Im Vordergrund standen dabei die stilistischen Eigenheiten Codussis, weshalb die Voraussetzungen für die Entstehung San Zaccarias in den Hintergrund treten mußten. John McAndrew hielt sich 1980 in seinem Werk „Venetian Architecture of the early Renaissance“ exakt an Paolettis Aufteilung. Sein Beitrag zur Forschung besteht aus einer Vielzahl vergleichender Beobachtungen und aus zahlreichen Anregungen; die Auflösung mancher Rätsel blieb er schuldig. Ralph Lieberman richtete 1982 in seinem mit eigenen Fotos auf das sinnvollste illustrierten Buch „Renaissance Architecture in Venice 1450–1540“ den Blick auf ausgewählte Bauten. San Zaccaria parzellierte er in die optisch eindrucksvollsten Abschnitte, wobei er den Grundriß hervorhob und — wie Dellwing — auf den Zusammenhang mit der Heilig-Grab-Konstruktion hinwies. Auch Wolfgang Wolters hatte in seinem mit Norbert Huse verfaßten Kompendium zur venezianischen Renaissancekunst (1986) nicht den Raum für eine erschöpfende Betrachtung von San Zaccaria, doch leistete er die Einordnung der Kirche in einen gesamtvenezianischen Rahmen und machte den Einfluß unterschiedlichster Stile auf die Architektur des 15. Jahrhunderts deutlich.

Naturgemäß mußten die aus dem Blickfeld der Renaissance-Forschung angestellten Betrachtungen die noch stark der Gotik verhaftete Kirche San Zaccaria in den Hintergrund treten lassen. Dies mag einer der Gründe dafür sein, daß San Zaccaria bislang nicht die verdiente monographische Behandlung zuteil wurde.

2. Gründungsgeschichte und Selbstverständnis

Noch immer liegen Kloster und Kirche San Zaccaria an dem Ort, wo sie um 827, also wohl noch vor der Überführung der Markusgebeine nach Venedig (829) gegründet wurden, zu einem Zeitpunkt, da die erstarkende Stadt sich zunehmend in der Lagune ausbreitete¹. Das Kloster befand sich damals weit entfernt vom Stadtzentrum, das noch am Rialto lag. Die Nähe zur Regierung ergab sich erst mit der Bebauung der Piazza San Marco im zwölften Jahrhundert.

Seit je gab der Titelheilige der Kirche Anlaß zu Rätseln. Eine dem Heiligen Zacharias geweihte Kirche konnte dem Vater Johannes des Täufers verpflichtet sein oder dessen Namensvetter, dem Propheten Zacharias. Sansovino berichtet sowohl von einem Schriftstück des Dogen Giustiniano Partecipazio, in dem von „le reliquie di San Zaccaria Profeta“ die Rede ist, als auch — in einer Hinzufügung ca. 1595 — von der Altarinschrift „Corpus S. Zaccariae Patris Sancti Ioannis Baptistae“². Corner führt Kloster und Kirche nur unter dem Titel „San Zaccaria Propheta“³. 1640 hingegen nennt Martinus Zeilerus die Kirche „... S. Zaccharia, allda die Gebeine deß Propheten Zachariae, wie Pflaummerus wil, oder wie man mich da berichtet hat S. Zachariae, deß H. Johannes des Täuffers Vatters ruhen sollen.“⁴ Diese unterschiedlichen Bezeichnungen und Überlieferungen des Kirchenpatrons und der unbeschwerte Umgang mit der Namensgebung deuten auf eine Vermischung beider Personen hin. Offenbar erschien eine eindeutige Zuordnung des Patroziniums nicht zwingend. Der kirchengeschichtlich bedeutendere Zacharias ist der Vater von Johannes dem Täufer. Er rückte mit der Zeit in den Vordergrund und wird auch von der Forschung als der für San Zaccaria gründungsgeschichtlich relevante angesehen⁵. Das Patrozinium einer Kirche unter einen Heiligen des Alten Testa-

¹F. Sansovino 1663, S. 82–86.

²F. Sansovino 1663, S. 83, 86.

³F. Corner 1749, S. 305.

⁴Itinerarium Italiae Nov-Antique 1640, Cap. 3, S. 65.

⁵N. Gockerell 1978, S. 57–75.

2. Gründungsgeschichte und Selbstverständnis

ments zu stellen, leitet sich von der Ostkirche her und ist in Venedig recht häufig anzutreffen⁶. Bereits im fünften Jahrhundert war in Ravenna eine Kapelle dem Heiligen Zacharias geweiht, dem Vater des Johannes. Leider wurde ihre Gestalt nicht überliefert und kann daher nicht zum Vergleich herangezogen werden⁷.

Als besondere Ehre galt es dem Kloster San Zaccaria, von Kaiser Leo V. gegründet worden zu sein. Sansovino⁸ berichtet, daß der Doge Giustiniano Partecipazio von Leo V., Kaiser von Konstantinopel, gebeten wurde, die Kirche zu erbauen oder zu restaurieren. Sansovino zufolge stellte der Kaiser nicht nur Geld für die Finanzierung dieses Bauvorhabens zur Verfügung, sondern unterstützte die Errichtung darüber hinaus durch Entsendung von Handwerkern, um die Entstehung einer besonders schönen Kirche zu gewährleisten. Diese Umstände fanden Eingang in das allgemein verbreitete Wissen: „Leo IV. [!] der Keyser soll diese Kirch erstlich durch Griechische Baumeister habe erbauwen lassen. Der Herzog und Signoria hören allda zu Ostern die Meß. Und hat Johan Bellin der vortreffliche Mahler ein Kunststück an einem Altar hinterlassen welchs die Venediger sehr hoch halten.“⁹ Auch wenn Leos Gründungstat nicht mit Gewißheit nachgewiesen werden kann, überlieferten die Chroniken sie mit Stolz und ohne jeglichen Zweifel¹⁰. Das Geschenk eines Kaisers an den Dogen von Venedig wurde als Akt der Ehrerbietung und Verbindlichkeit angesehen und in dieser Bedeutung gerne tradiert. Der entscheidende Anstoß, den der Kaiser für den Neubau gab, galt für San Zaccaria als außerordentlich wichtig. Diese Gründungsumstände gewannen zunehmenden Wert bei der Rühmung des Klosters, und die entstehende Architektur des 15. Jahrhunderts griff frühmittelalterliche Formen begierig auf. Mit großer Sorgfalt und einprägsamer Beharrlichkeit wurde die Gründungsgeschichte in Berichten über Stadt und Kloster immer wieder mitgeteilt¹¹. Dieser Rückbezug auf die frühen Wurzeln festigte gleichzeitig die Verbindung zur Staatskirche und zum

⁶N. Gockerell 1978, S. 57–75; A. Niero — S. Tramontin 1965, S. 171.

⁷F.-W. Deichmann 1976, S. 67 verweist in diesem Zusammenhang auf eine Urkunde, die ein „monasterium S. Zaccariae et S. Johannis Baptistae“ in Ravenna belegt.

⁸F. Sansovino 1663, S. 82–86.

⁹Itinerarium Italiae Nov-Antique 1640, Cap. 3, S. 65. Diese Reisebeschreibung des Martinus Zeilerus bezieht sich auf Pflaumern, der einen Reiseführer verfasst hatte. Zeilerus hat sich sowohl mit der ihm zur Verfügung stehenden Literatur auseinandergesetzt, als auch um Kenntnisse in Venedig bemüht und stellt beide in seinem Bericht gegeneinander. Die Verwechslung mit Leo IV. entstammt Pflaumern. Ioannis Henrici à Pflaumern 1625, S. 41: „Graecorum illud quoque opus est, quod N. 24. notavi; templum aio D. Zachariae sacrum, iussu atque impensis Leonis IV. Imperatoris Graeci per Graecos architectores extructum, nec ita pridem à Veneto Senatu in meliorem faciem opere & cultu splendore restitutum Condita in eo sunt ossa Prophetæ Zachariae, Tirasii eremitæ, Pancratii, Leonis, Sabinae & aliorum plurimum Diuorum.“

¹⁰G. Rösch 1989, S. 142, 143, 199.

¹¹E. A. Cicogna 1824, S. 105.

2. Gründungsgeschichte und Selbstverständnis

Dogen. Bis ins zwölfte Jahrhundert wählten acht Dogen die Kirche zu ihrer Begräbnisstätte¹², was deren Bedeutung widerspiegelt und San Zaccaria noch zusätzlich mit dem Staat verband.

In diesem Zusammenhang hob auch die alljährliche Osterprozession des Dogen zum Kloster San Zaccaria — ein großes gesellschaftliches Ereignis — die Kirche gegenüber anderen venezianischen Klöstern hervor. Die Tradition dieser Osterprozession wird auf den Dogen Pietro Tradonico zurückgeführt. Er erhielt in der Mitte des neunten Jahrhunderts von der Äbtissin Agnesina Morosini eine kostbare, mit Perlen und Edelsteinen verzierte goldene Dogenmütze. Zum Dank und als Anerkennung für das Kloster beschloß man, alljährlich eine Prozession zur Kirche von San Zaccaria zu veranstalten¹³. Anfangs fiel der Termin auf den dreizehnten September, den Vorabend der Kirchweihe. Nachdem aber 864 der Doge Pietro Tradonico und 1172 der Doge Vitale Michiel II. bei dieser Prozession unter ähnlichen Umständen getötet worden waren, verlegte man den Zeitpunkt auf den Ostersonntag¹⁴. Nach der Messe in San Marco begab man sich also zur Vesper nach San Zaccaria¹⁵.

Bis zur Auflösung der Republik bestand lebhaftes Interesse an dieser Dogenprozession, wie es die häufigen bildlichen Wiedergaben belegen. Ein Stich von Brustolon (1712–1796) nach Entwurf von Canaletto vermittelt eine lebendige Anschauung von dieser Festlichkeit: Der Doge zog mit der Signoria im Gefolge vom Dogenpalast zur Kirche; die Dogenmütze wurde ihm auf einem Kissen vorangetragen. Auch die im 17. Jahrhundert entstandenen Lünettenbilder in den Seitenschiffen der Kirche geben den Eindruck eines großen Kirchenereignisses, dem die Nonnen durch jene vergitterten Fenster zusahen, die sich von den Nebenräumen zum Kirchenschiff hin öffneten¹⁶.

¹²S. Tramontin 1979, S. 20; Bei sechs Dogenbiographien Sansovinos läßt sich das Begräbnis in San Zaccaria nachweisen: Pietro Tribuno (912), Tribuno Memo (991), Pietro Orseolo II. (1009), Domenico Flabianico (1043), Vitale Michele (1102), Vitale Michele II. (1173).

¹³T. Mazzarotto 1961, S. 170.

¹⁴F. Sansovino 1663, S. 495–496.

¹⁵Cod. Cicogna 1381.8., Biblioteca Correr.

¹⁶Die Durchbrüche im rechten Seitenschiff trugen Gitter, die von den Nebenräumen den Blick in die Kirche gewährten, um den Vorschriften zur Klausur eines Frauenkonventes Genüge zu tun. Sie könnten jedoch auch erst im 16. Jahrhundert eingebrochen worden sein, als sich die Kontrolle über das klösterliche Leben verschärfte. Die Durchbrüche, die durch die Restaurierungsmaßnahmen um 1920 aufgedeckt wurden, befinden sich auf halber Wandhöhe im Bereich des zweiten und dritten Joches. Die Durchblicke, von denen aus die Nonnen das Geschehen in der Kirche verfolgen konnten, waren von der heutigen Capella di San Atanasio zugänglich. Dort muß sich eine Galerie befunden haben, von der aus die Frauen durch die Gitter blicken konnten. Das Gemälde von Daniel Heintz „Il doge assiste alla consacrazione della chiesa“ zeigt eine Prozession im Innenraum von San Zaccaria, indem es das Langhaus mit Blick auf die Eingangsfront wiedergibt. Mit den mächtigen Säulen, der Orgelempore und den seitlichen Altären versucht das Bild, eine getreue Darstellung der Raumverhältnisse wiederzugeben, die auch die Restaurierungsbefunde bestätigten. Auf der linken Seite zwischen den Altären befinden sich die Gitter, durch die hindurch die Nonnen die festliche Zeremonie verfolgen.

2. Gründungsgeschichte und Selbstverständnis

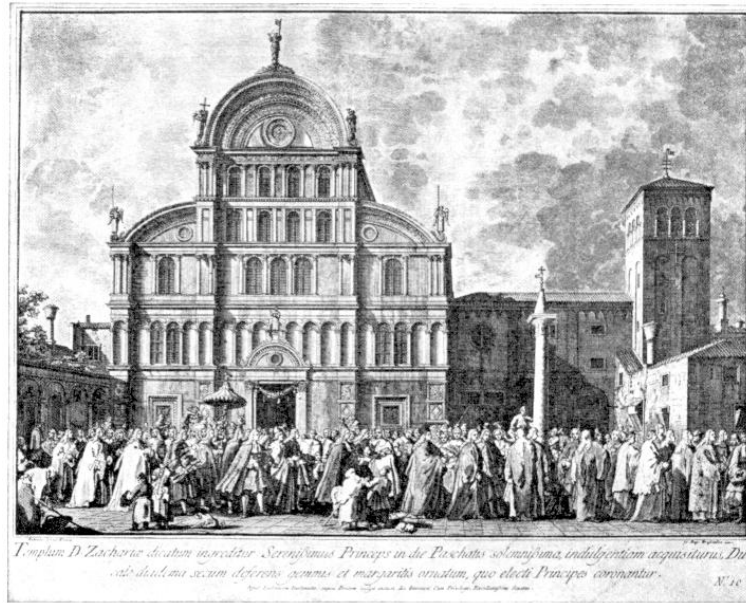


Abbildung 2.1.: Stich von Johann Baptista Brustolon

In Zusammenhang mit der berühmten Osterprozession steht auch die Deutung Dellwings, der im Neubau von 1458 eine Initiative des Dogen Pasquale Malipiero (Amtszeit 1457–62) erblickt, dessen Name Pasquale ja „der Ostergeborene“ heißt¹⁷. So hätte der Doge, Dellwing zufolge, auch das Skulpturenprogramm mit dem auferstandenen Christus und begleitenden Engeln angeregt sowie die Heilig-Grab-Thematik in seinem Sinne umgedeutet. Es habe im persönlichen Interesse des Dogen gelegen, einen prächtigen Neubau zu unterstützen, um der Prozession einen besonders würdevollen Rahmen zu geben. Schwer nachvollziehbar bleibt Dellwings Annahme, San Zaccaria sei als eine „Privatkirche des Dogen“ zu verstehen. Ein solcher Deutungsversuch bleibt unbelegt; es finden sich keinerlei Hinweise, die eine persönliche Aktivität des Dogen bestätigen könnten. Im Gegenteil lassen sich zwei gewichtige Argumente gegen Dellwings These anführen: Zum einen ließ sich Pasquale Malipiero nicht in San Zaccaria beisetzen, sondern in der Kirche Santi Giovanni e Paolo. Zum anderen war die Osterprozession für das Kloster schon vor dem Neubau besonders wichtig. Sie mußte als feste Institution beibehalten werden, ohne deshalb an die Person eines bestimmten Dogen gebunden zu sein.

¹⁷H. Dellwing 1974, S. 232.

2.1. Stellenwert innerhalb der venezianischen Gesellschaft

In Venedig gehörte dem Konvent von San Zaccaria neben dem Gelände des Klosters und der benachbarten Kirchengemeinde von San Provolo noch weiterer Grundbesitz. Diesen Reichtum an — in Venedig knapp bemessenem — Boden hatte die frühe Gründung des Klosters während der Expansion des neunten Jahrhunderts mit sich gebracht. Zum Klosterbesitz zählte auch ein Garten auf dem Gebiet der heutigen Piazza San Marco, der im zwölften Jahrhundert der Stadt übergeben wurde, weil die Regierung ihn als Baugrund benötigte¹⁸. Obwohl in der Überlieferung von einem freudigen Geschenk die Rede ist, dürfte diese Abtretung nicht ohne sanften Druck seitens der Regierung erfolgt sein¹⁹. Jedenfalls wurde diese Übergabe in der Folgezeit als ein symbolisches Zeichen tiefer Verbundenheit zwischen dem Kloster San Zaccaria und dem Staat angesehen. Die Verwandtschaftsbeziehungen zwischen den Nonnen, die aus den vornehmsten Familien der venezianischen Nobilität stammten, und den Amtsträgern in den höchsten staatlichen Positionen stellte tatsächlich eine gesellschaftliche Nähe zwischen den Parteien her, die deren Umgang miteinander entscheidend prägte. Die gegenseitige Wertschätzung von Kloster und venezianischem Staat wurde im Verlauf der Jahrhunderte von beiden Seiten durch Geschenke und andere freundschaftliche Gesten immer wieder bekräftigt. Sie läßt sich bis in die Architektur von San Zaccaria verfolgen, die Bauformen von San Marco (beispielsweise die gekoppelten Säulen vor marmorverkleideter Wand) offensichtlich kopiert bzw. zitiert.

Die herausragende gesellschaftliche Stellung des Konvents teilte sich auch den Venedig-Reisenden mit, die die Kirche besuchten. Kanonikus Pietro Casola verfaßte nach seinem Besuch in Venedig im Jahre 1494 eine Beschreibung der Stadt, in der auch San Zaccaria Erwähnung fand²⁰. Offenbar begab sich Casola mit seinen Reisegefährten nicht nach San Zaccaria, um die unzähligen, in der damaligen Reiseliteratur gepriesenen Reliquien zu sehen, sondern um einen neugierigen Blick auf das Klosterleben zu werfen. Dementsprechend unterscheiden sich seine Aufzeichnungen deutlich von den herkömmlichen Reiseberichten: Casola hob die vielen alten und jungen Frauen hervor, die dort gemeinsam miteinander lebten und sich —

¹⁸F. Sansovino 1663 (S. 84) sieht in diesem Geschenk einen Grund für die Verlegung der Prozession auf den Ostertag.

¹⁹F. Forlati 1954, S. 95.

²⁰P. Casola, S. 10–11: „E perchè intendeva una grande fama de alcuni monasteri de donne io andai pure accompagnato a visitarne qualche uno, precipue el monastero de s. Zacharia. Sono assai donne de zovene e de vegie; se lassano volontera vedere: hanno una bella Giesia nova, e de molte reliquie in lo altare. Credo sia la sua prima Giesia, perchè hanno li el suo choro. Se dice sono molto ricche: e non si fanno molta cura de esser vedute.“

2. Gründungsgeschichte und Selbstverständnis

zur Verwunderung der Besucher — gern betrachten und ansprechen ließen. Auch der große Reichtum des Klosters schien ihn zu beeindrucken. Das Kirchengebäude beschrieb er als neu und sehr schön, wobei er ausdrücklich auf das Chorgestühl hinwies. So besichtigte er höchstwahrscheinlich auch die älteren Bautakte, die eigentlich den Nonnen vorbehalten sein sollten. Casolas Bericht zeichnet ihn als einen außergewöhnlichen Pilger aus, bei dem der rein geistliche Aspekt (etwa die Besichtigung der Reliquien) in den Hintergrund tritt, zugunsten einer Suche nach dem Neuen und Anderen der Lebensumstände. Der besondere Anspruch des Klosters teilte sich ihm umso deutlicher mit und fand Niederschlag in seinen Aufzeichnungen.

San Zaccaria gehörte im 15. Jahrhundert gewissermaßen zum Pflichtprogramm des Venedig-Besuchers und die Nonnen waren stets bereit, einem standesgemäßen Gast Räumlichkeiten und Schätze des Klosters zu zeigen. Dieses Repräsentationsverhalten, das mit den geistlichen Aufgaben einer Nonne eigentlich kaum vereinbar war, konnte in San Zaccaria zum Ruhme des Klosters Selbstzweck werden.

Das Frauenkloster San Zaccaria gehörte dem Benediktinerorden an. Die Ordensgemeinschaft setzte sich aus den Ordensschwestern und den Laienschwestern, die einen großen Teil der Hausarbeit verrichten mußten, zusammen. Aus finanziellen Gründen wurden Töchter venezianischer Familien oft nicht in eine standesgemäße Ehe entlassen, sondern traten in ein Kloster ein. Auch solche Mädchen mußten eine Mitgift in den Konvent einbringen, jedoch lag die Summe erheblich unter dem für eine Eheschließung notwendigen Maß. Die adeligen Mädchen und Frauen, die in das Kloster San Zaccaria eintraten, waren an einen gehobenen Lebensstandard gewöhnt, der ihnen auch im Kloster erhalten bleiben sollte²¹. Das Kloster verfügte über Einkünfte aus Ländereien auf der Terraferma und Mietshäusern in Venedig, so daß die Nonnen von San Zaccaria sich nicht mit Handarbeiten u. ä. ihren Lebensunterhalt verdienen mußten, wie dies in ärmeren Klöstern üblich war²². Das Klosterleben mußte den Ansprüchen der reichen Patrizierinnen genügen, und so vermitteln die Rechnungsbücher den Eindruck eines durchaus komfortablen Alltages. In den Räumlichkeiten der Nonnen gab es Kamine und Küchen, die sich zwei oder mehr Nonnen teilen konnten; häufig waren sie aber auch Eigentum einzelner Damen, wie die folgende Transaktion belegt²³: „fo vendudo el cha-

²¹P. Paschini 1960, S. 55

Zu der Entwicklung der Nonnenklöster in Venedig: S. Tramontin 1980, S. 431–456.

G. Zarri, 1986.

²²Die Entwicklung der Grundbesitzverhältnisse auf der Terraferma schildert K. Modzelewski 1962. Domenico Bozzoni legte 1678 unter dem Titel „Il silenzio di San Zaccaria snodato“ die Privilegien des Klosters offen und wurde nach Cicognas Angaben (Inscrizioni, Bd. 3, S. 512) daraufhin inhaftiert.

²³„Sia manifesto a chadauna dona che vedara questa scrittura chomo el chamin dala loza el qual sta al presente madona Nadia morosini el contratto dei beni de madona fransesthina falier per el detto chamin due d’oro per la grazia de madona francescha gritti per la dio grazia labadesa del monastero de mis san zagaria che

2. Gründungsgeschichte und Selbstverständnis

min di Ma horsa contarini a madona maria e samaritana marzelo e madona dolsinela dolfin per duchati LXXX.“ Man kann sich die Unterkunft einer Nonne in San Zaccaria als eine Art Apartment mit einer gewissen Privatsphäre vorstellen. Die erhaltenen Abrechnungen demonstrieren eine begrenzte Selbständigkeit der Ordensfrauen, die von den Ordensregeln eigentlich nicht gestattet war: So verfügten sie zum Beispiel über private Budgets, mit denen sie wirtschaften konnten.

Marino Sanudo führte das Kloster in seiner Stadtbeschreibung (1493–1530) unter den Conventuali auf, und nicht, wie den größten Teil der Klöster, unter den Monasterii de monache osservante in venexia²⁴. Damit ordnete er San Zaccaria den Ordensgemeinschaften mit weniger strengen Regeln zu. Die liberale Handhabung der Ordensregeln führte im 16. Jahrhundert mit dem Tridentinum zum Streit, als die Kirche die osservante Gemeinschaft zur Regel erhob und auch die Nonnen von San Zaccaria zur Aufgabe ihrer Freiheit nötigte²⁵. So sollten beispielsweise die Klostergelder in einer Kasse verwahrt werden, zu der die Äbtissin, ein älterer Prokurator und der Verwalter einen Schlüssel besaßen. Geldentnahmen bedurften der Zustimmung aller drei Personen und des Patriarchen²⁶. Ob diese Verschärfungen auch eingehalten wurden, bleibt dahingestellt, zumal ein starker Einfluß des Patriarchen nicht im Sinne des venezianischen Staates liegen konnte. Ihr Standesbewußtsein nahmen die adligen Damen also mit ins Kloster, wo es das tägliche Leben ebenso entscheidend prägte wie die in Architektur und Ausstattung sich spiegelnden Repräsentationsbedürfnisse der Nonnen. Verständli-

madona la priora madona marina donado masere a la madona Nadia moresini e madona clara donado e'de contentto de tutte le done grande che .. se so libero che la posa vender donar strulattar Achi plaserà. Jesus M cccc Lxviii“ „La reverendisima madona labadesa madona maria barbarigo chompro el camini de sor maria dove la stava per duc.100 doro qual duc. ave el chonvento. Jesus M cccc Lxviii“ „avemo dato a Ma ixabeta Lxv e regina memo per resto de sua chuxineta .. duc VI del MCCCCLXXII fo vendudo el chamin di Ma horsa contarini a madona maria e samaritana marzelo e madona dolsinela dolfin per duchati LXXX.“ „Del MCCCCLXXII fo venduto el chamin chon la chuxina che fo de madona sofia zorzi el qualchamin e chuxina a chomprado Madona chataruza e benedeta honoradi per ducati LXXX. La chuxia di madona chataruza e benedeta honoradi le lada a madona maria falier che la galda in sua vita posa ni per neze ni per amiche non la posi ordenar per el de le sopra scrite done pagado poder far ordenar qual i piazze.“ (ASV, San Zaccaria, B36; Einige bereits von Cicogna veröffentlicht 1824, S. 932).

²⁴M. Sanudo, S. 43.

²⁵A. Niero — S. Tramontin 1965, S. 525; Siehe hierzu auch Anmerkung 21 auf der vorherigen Seite, die Arbeiten von P. Paschini und G. Zarri.

²⁶29. Oktober 1522: „Item che per pagar i debiti, fabriche, et altri bisogni, et necceßitate de Monasterii, tutti i danari che sopra abonderano satisfatte le portion si delle Monache conventuale, come de osservantia siano posti in una cassa appresso le osservante fortificada con tre chiavi, una delle qual stia appresso l'abadessa una appresso el piu vechio Procurator, et la terza appresso el gastaldo, ne de li siamo cavati, se non consentimento de tutti tre, et con Licentia in scrittura del prefato Rmo Monsignor Patriarcha sotto scritta di sua mano, et bollata del suo sigillo. Item del Gastaldo, et Procuratori, et Monache non possimo spender in fabriche si nelli Monasterii, et chiese, come fuora, altra ducati diese senza licentia del prefato Rmo Monsignor Patriarcha come di sopra.“ (ASV, Libro di Pergamene, San Zaccaria B5).

2. Gründungsgeschichte und Selbstverständnis

cherweise gehörte San Zaccaria in Sanudos Beschreibung zu den zehn größten und schönsten Kirchen der Stadt²⁷.

Klosterleben und Ordensregeln verlangten bestimmte Räumlichkeiten, um den vorgeschriebenen Tagesablauf zu gewährleisten²⁸. Auch wenn das klösterliche Leben von San Zaccaria nicht in allen Einzelheiten den strengen benediktinischen Regeln folgte, wofür u. a. die Abrechnungsbücher Zeugnis ablegen, mußten doch die Versamlungs- und Gebetsräume den liturgischen Belangen entsprechen. Die große Osterprozession und die Aufnahme neuer Nonnen in die Ordensgemeinschaft waren von besonderer Bedeutung. Bei diesen Gelegenheiten mußte man vielen Besuchern Platz bieten. Die Initiation der Novizinnen, an der auch Gäste teilnahmen, fand am 14. April eines jeden Jahres in der Sakristei statt²⁹. Da die jetzige Sakristei erst im 16. Jahrhundert angebaut wurde, könnte im 15. Jahrhundert die Capella di San Atanasio, in der sich noch heute das Chorgestühl befindet, Sakristei-Funktion gehabt haben. Der möglicherweise erst später ausgeführte, prächtige Marmorfußboden³⁰ mit einer aufwendigen Inkrustation im Zentrum deutet auf eine besonders wichtige Funktion des Raumes hin. Die Fußbodenfläche unterteilt sich in neun rechteckige Felder, die durch ein breites Band voneinander getrennt sind. Wie ein Teppich liegt diese Marmorinkrustation in der Mitte des Raumes³¹. Hier hätte der Fußkuß der Nonnen stattfinden können, der der Aufnahme in die Ordensgemeinschaft voranging.

Die Äbtissin wurde gemäß der Ordensregel unter den edlen Nonnen gewählt. Wenn sie auch nicht in allen Dingen frei verfügen konnte und die Finanzen mit den Verwaltern absprechen mußte, trug sie doch entscheidend zu der Meinungsbildung im Kloster bei, etwa auch in Bau- und Ausstattungsfragen. Die Baugeschichte von San Zaccaria zeigt Phasen aktiver Arbeit

²⁷M. Sanudo 1493–1530, S. 49.

²⁸Zu einer Einführung in die Thematik der Benediktiner Frauenklöster siehe S. Hilpisch 1951.

²⁹A. Orsoni 1828, S. 185.

³⁰Laut mündlichem Hinweis von Prof. W. Wolters muß der Fußboden ins 16. Jahrhundert datiert werden.

³¹Es fanden drei Marmorfarben Verwendung, dunkelroter, der nur für die Hauptrahmung dient, hellroter, der rahmend und füllend eingesetzt wurde und schwarzer, ausschließlich flächenfüllend verwendet. Das quadratische Mittelfeld enthält einen Kreis, dem wiederum ein Quadrat mit vier begleitenden Rechtecken eingeschrieben ist. Die vier benachbarten Felder und ein zusätzliches, sich zum Eingang erstreckendes, zeigen gleichartige Ornamentik, bestehend aus diagonal ausgerichteten schwarzen Quadraten mit hellen Trennstreifen, die ein Raster bilden. Die beide dem Eingang benachbarten Eckfelder zeigen alternierend ein hell-dunkles Schachbrettmuster. Die gegenüberliegenden Eckfelder wiederholen das Rastermotiv der Seitenfelder, jedoch in veränderter Farbigkeit. Felder und Raster unterscheiden sich nur in einem feinen Farbkontrast und einer unterschiedlichen Maserung. Lediglich die Kreuzungspunkte des Gitters ergeben kleine schwarze Quadrate. Diese Inkrustation scheint sich dadurch auch dezent auf den gegenüberliegenden Wandaltar zu beziehen. Dominiert wird der Fußboden jedoch durch das Zentrum, um das sich die Felder zu einem griechischem Kreuz anordnen. Die Ränder des Raumes, die der Sockel des Chorgestühls bedeckt, sind im einfachem Ziegelwerk verlegt. Dies ließe darauf schließen, daß bei der Ausführung des Fußbodens bereits die Position des Chorgestühls berücksichtigt wurde.

2. Gründungsgeschichte und Selbstverständnis

und Zeiten fast vollständigen Stillstandes, für die sich nicht immer eine Erklärung finden läßt. Allerdings deuten die Quellen darauf hin, daß in den Schwankungen der Bau- und Ausstattungstätigkeit unter anderem auch die unterschiedlichen Interessen der jeweils amtierenden Äbtissinnen von San Zaccaria ihren Niederschlag fanden: In den Jahren von 1436 bis 1449, als Elena Foscari dem Kloster vorstand, führte ihr Bruder Francesco Foscari den Dogentitel (1423–1457). In jenen Jahren herrschte eine rege Bautätigkeit in Venedig. Es entstanden bedeutende Architekturen, die durch die überragenden Leistungen von Giovanni und Bartolomeo Buon in den Blickpunkt rückten. Während Elena Foscari ihr Amt ausübte, fanden der Umbau San Zaccarias zu einer gotischen Kirche und die Freskenausmalung durch den Florentiner Andrea del Castagno (1442) statt. Ihre Nachfolgerin Orsa Magno³² zeigte weniger Interesse an Bauvorhaben und einer reichen Ausstattung; in ihrer Amtszeit finden sich dafür keine Ausgaben. Maria Donato³³ gelang es in ihrer nur fünfjährigen Amtszeit, den gewaltigen Plan des groß angelegten Neubaus durchzusetzen und ihn entscheidend voranzutreiben. Unter Maria Barbarigo nahm die Bautätigkeit ab, die Ausgaben für schmückende Arbeiten (etwa auch für Stoffe und Spitzen) hingegen zu³⁴. Mit Benedicta Trivisana, die im Jahre 1471 folgte, steigerten sich die Bauarbeiten; eine gewichtige Ausgabe bedeutete nachweislich die Erneuerung

³² Amtszeit 1448–1457. Diese und die folgenden Angaben zur Amtszeit aus: F. Corner 1749, S. 344.

³³ Amtszeit 1457–1462.

³⁴ Amtszeit 1462–1471: „1465 bel fo fato una pianeda de veludo vede chon la so chrox... madona maria barbarigo abadesa e le honorevole sagrestana madona benedeta... maria loredan la qual pianeda monta duc 25. 1466: bel fo fato un pivial d'oro chon bel so friso fornido soto la reverendisima madona maria barbarigo abadesa he l'onorevole sagrestana madona Isabeta minoto hel qual pivial monta duc 44.“ (ASV, San Zaccaria B9 Memoriale). „Jesus MCCCCLXVIII Fo fato un stendardo soto la reverendisima madona maria babarigo e la onorevole masera madona maria nadal e madona alba diedo ha qual m.a alba diedo chexe far del so el qual stendardo monta duc 28. madona l'abadesa madona maria barbarigo a la onorevole masera alba diedo la qual m.a alba diedo chexe far del so el qual stendardo monta duc 28.“ (ASV, San Zaccaria B9 Memoriale). „1471 Bel fo fato un pivial che parto d'oro chon friso fornido sora la reverendisima madona l'abadesa maria barbarigo e la honorevole sagristana madona luzia donado e madona isabeta vallareso bel qual pivial monta duc Lxxiiii“ (ASV, San Zaccaria B9 Memoriale).

der Orgel³⁵. Die anschließende Amtszeit von Lucia Donato³⁶ ist durch eine lebhafte Arbeit Mauro Codussis und einen reichen Erwerb von Gerätschaften gekennzeichnet.

2.2. Finanzierung

Die Entscheidung, mit dem Neubau von San Zaccaria zu beginnen, wurde sicher nicht leichtfertig getroffen. Baubetrieb und finanzielle Belastung bedeuteten für die Nonnen eine Reihe von Einschränkungen. Die klösterlichen Einnahmen aus Landgütern und anderen Immobilien konnten nicht die gesamten Ausgaben für den Neubau decken. Zu Beginn der Bauarbeiten 1458 trugen die Nonnen mit einer persönlichen Geldspende zur Finanzierung des Kirchenneubaus bei³⁷. Zwar mögen diese Spenden nur einen kleinen Teil der zu erwartenden Ausgaben gedeckt haben, doch kam ihnen auch eine immaterielle Bedeutung zu: Indem die Stifterinnen namentlich auf der Spendenliste verzeichnet wurden, band man sie persönlich in die große Bauunternehmung ein. Am 19. Februar 1461, drei Jahre nach Baubeginn, gewährte der Staat dem Kloster eine finanzielle Zuwendung für den Bau der Kirche:

„Le consueta la Signoria nostra in honor e gloria del Signor dio nostro et dei suo santi per priegi e aiutario di qual la cita e stado nostro e accreudo e conservado non solamente le faculta ma la vita propria volontiera exponer, de qua e che senza dubio alo offisio e debito nostro grandemente convegnaire, Et al presente ch el se vede la ghiexia de S. Zaccaria, la qual nel centro e ochi dela nostra cita e situada, El primo ediffitio dela qual e ascripto in titulo al

³⁵ Amtszeit 1471–1480: 15. August 1476: „Noto femo in questo zorno et milesimo nui havemo compidamente satisfato il pagamento del Organo nuovo fato nel tempo de la Ra madona Benedeta Trivisan dignissima Abbadessa del monestier ... le qual spexe monta computando lorgano nostro vechio il qual fo dado al maistro de lorgano per priezio de duc. XX. Et oltre diti ducXX el dito maistro de lorgano perel far l organo ebe doc LXXVII Val in suma per l organo spexo duc LXXXXVII Item per el pozuol de taio depentura dora. tiam el taio de lorgano et quello dora ebe el maistro id. LXXXIII Et per el depenzer el portele val id. XII In suma tute le spexe sopra dite con j due XX mesi per lorgano vechio monta in suma id. CLXXXIII“ (Cicogna 1824, S. 931; ASV, San Zaccaria B9 Memoriale).

³⁶ Amtszeit 1480–1507: 1480: „In el tempo dela Ra madona lusia donado dedniss. abadesa e madona samaritana marselo fese far de suo beni una paxe darsento con piere e perle con signor che resusita in mego la qual parte montarcercha d.L.cote 59.“ „In el tempo dela Ra madona lusia donado dedniss. abadesa e madona ... minato fexe una pianeda brochada doro et el camixo con tuti i suo formimenti ch'e in deto duc p ...“ „madona lusia donado dedniss. Abadesa e madona samaritana mareselo e madona camela da Mula suo maere fo fato per madona orsa Valareso e madona lusia michiel e sendo sagrestane de i beni de la giexia le strete de pano doro in le qual intro brasa 17 e per fornir i suo camixi stole e manipoli in qual monta d 48 L 3 p 10.“ (ASV, San Zaccaria B9 Memoriale; Cicogna 1824, S. 932) 1486: „In el tempo dela Reva madona lusia donado degniss. abadesa per madona benedeta onorada e ma cena diedo sagrestane de lo festa di giexia fese una vesta de pano d'oro e uno per de ale nuove per lanzolo de giexia la vesta costa i... Item ano fato al una vesta rechamada doro mita.“ (ASV, San Zaccaria B9 Memoriale).

³⁷ Die Aufstellung aller Spenderinnen befindet sich auf der ersten Seite des Rechnungsbuches „Libro dela fabrica“ (ASV, San Zaccaria, Busta 31).

2. Gründungsgeschichte und Selbstverständnis

Sereniss. Doxe de veniexia et ad essa ghiexia i principi nostri per i tempi ogni anno vano cum in signe honor e trionphi del dogado nostro, za ani quatro principiado compir non e puo. Et convegna al honor e debito nostro piutosamente considerare ch in questa ghiexia sono colocadi nuove corpi de santj. Et che le done che in esso monasterio e dio serve sono figliole de nostri zentilomeni.e per nui et stado nostro a tenue conditione son deducte, per nela guerra de padova e lombardia le hanno dato alla nostra Signoria duc. 84 mille doro, Azo adunque se gratifichanno a dio : ne paremo esser de i beneficii de quel monestier e religioxe done dementigeveli, le qual done sono de le carne e sangue nostro, et azo non lassamo essa ghiexia ne i ochi nostri descoverta et ruinada, Landerà parte che a laude et gloria del omni potente dio debiano essere dadi in ablatio et dono ala ghiexia de S.zaccaria ducati mille de le tre per cento le qual al offitio di extra ordinarii se schuodonò le quali in debiano esser dispensadi nela fabrica in dicta ghiexia come la venerabil abadessa et altre done di quel monistier devotissimanente hano suplicado.“³⁸

Wie man sieht, war — neben der Bedeutung San Zaccarias (und seiner Reliquien) für das Allgemeinwesen und das Stadtbild — auch der gesellschaftliche Rang der Nonnen ein wichtiges Argument für die Gewährung des Bauzuschusses. Da die, vor allem bei der jährlichen Osterprozession sichtbar werdende, Verbindung zwischen dem Kloster San Zaccaria und dem Dogen als Repräsentanten des venezianischen Staates in beiderseitigem Interesse lag, deutet die staatliche Spende nicht unbedingt auf eine das Bauprojekt bedrohende Finanznot hin. Tatsächlich erwarb das Kloster auch fortwährend kostbares liturgisches Gerät. Betrachtet man den Preis von 160 Dukaten für den Ankauf von 12 Marmorsäulen (siehe Seite 43) oder die (vergleichsweise geringen) Ausgaben in Höhe von 7 Dukaten für die Anfertigung der Reliefplatten an der Fassade (siehe Seite 34), so wird die Kostspieligkeit der Ausstattungsstücke besonders deutlich: Für ein Pluviale gab man im Jahre 1466 44 Dukaten aus, ein einfaches Übergewand kostete 1465 25 Dukaten. In den Jahren 1471 und 1472 wurden für weitere prunkvolle Pluviale aus Goldbrokat 74 und 102 Dukaten ausgegeben³⁹. 1480 erwarb das Kloster „una paxe darsento con piere e perle con segnor che resusita in mego“⁴⁰, eine silberne Kußtafel mit einer Darstellung der Auferstehung Christi, die wohl nicht zuletzt auch in Zusammenhang mit der Existenz eines „Heiligen Grabes“ in San Zaccaria zu sehen ist. Liturgische Geräte und Gewänder verliehen dem Gottesdienst einen Glanz, auf den man offenbar nicht verzichten mochte, obwohl die Gelder für den Bau hätten Verwendung finden können.

³⁸Quellen aufgeführt bei L. Nachi 1800.

³⁹Siehe vorherige Anmerkungen 34, 35 und 36.

⁴⁰Siehe vorherige Anmerkung 36.

Eine wichtige Einnahmequelle für das Kloster San Zaccaria bot das Ablassversprechen für die Gläubigen. Mit Zustimmung des Papstes wurde jedem, der durch Spenden zum Fortgang der Bauarbeiten beitrug, Vergebung seiner Sünden versprochen. Diese Indulgenzen gewährte Calixtus III. zum ersten Mal am 11. Juni 1456, also kurz vor dem registrierten Baubeginn⁴¹. 1458 erneuerte Pius II. diese Indulgenz, und auch Sixtus IV. und Innozenz VIII. gestatteten 1471 und 1484 dem Kloster den Ablass. Einzig für den aus Venedig stammenden Papst Paul II. ist ein entsprechendes Dokument bislang nicht nachweisbar⁴². Während seiner Amtszeit (1464–1471) wurde die Bautätigkeit in San Zaccaria von ca. 1466 bis 1471 deutlich schleppender, so daß man in der Tat fehlende Ablassgelder als Ursache vermuten möchte. Zwischen Paolo Barbo (Paul II.) und seiner Heimatstadt bestanden Spannungen, die den Umgang beider Mächte erschwerten⁴³. Der Entzug der Privilegien konnte in den engen Beziehungen von San Zaccaria zum venezianischen Staat begründet liegen, denn gleichzeitig wurde Santa Maria della Carità ein Ablass gewährt⁴⁴.

Wie die Erstgewährung eines Ablassprivilegs erfolgten auch Verlängerung und Erneuerung nur nach Eingabe des Antragstellers. Die Bevollmächtigten der verantwortlichen päpstlichen Kanzlei bearbeiteten und überprüften zwar das Gesuch, doch sollte die endgültige Entscheidung dem Papst selber vorbehalten bleiben⁴⁵. Da Paul II., der als besonders mißtrauisch galt, sich um eine persönliche Kontrolle seiner Kanzleien bemühte⁴⁶, dürfte die Verweigerung des Ablassprivilegs für San Zaccaria auf ihn selbst und nicht auf seine Verwaltung zurückgehen.

2.3. Pilgerreisende in Venedig und ihre Bedeutung für San Zaccaria

Die Reiselust der Gläubigen, die das Heilige Land besuchen wollten, hielt auch im 15. Jahrhundert unvermindert an⁴⁷. Meist wählten nördlich der Alpen beheimatete Pilger Venedig als

⁴¹F. Corner 1749, S. 389.

⁴²San Zaccaria: „... e nell'anno 1456 gertarono i fondamenti di quel nobilissimo Tempio, che oggi s'ammira alli di cui avanzamenti furono eccitati i Fedeli dall' Apostolica liberaliter di Callisto III nell'anno 1456, di Pio II 1458 e d' Innocenzio VIII nel 1485, i quali con iterati diplomi rimisero la pena de' peccati a chiunque porta avesse con caritatevole mano sussidio al sacro intrapresso lavoro ... et ordino replicatamente a'suoi Ministri in Roma che ottenessero dal Somma Pontefice nuove Indulgenze a dcra.“ (F. Corner 1749, S. 131).

⁴³L. Pastor 1895, Bd 2, S. 328.

⁴⁴F. Corner 1749, Bd 3, S. 161, 190.

⁴⁵Hierzu auch die Arbeit von E. Pitz 1972.

⁴⁶L. Pastor 1895, Bd. 2, S. 265–397.

⁴⁷Die große Anzahl der von R. Röhricht — H. Meisner 1880 veröffentlichten Pilgerberichte vermittelt einen Eindruck des ungebrochenen Interesses der Reisenden. Allgemein zu Pilgerreisen: N. Forster 1982.

2. Gründungsgeschichte und Selbstverständnis

eine ihrer Zwischenstationen. Der Staat Venedig warb für seine organisierten Pilgertouren mit der hohen Reisesicherheit, welche die Pilger auf den venezianischen Schiffen genossen. Zwar versuchte sich um 1450 auch Venedigs Konkurrentin Genua — mit Erlaubnis von Papst Nicolaus V. — im Pilgertransportwesen, doch konnte die Lagunenstadt ihre Vorrangstellung im Fährverkehr halten⁴⁸. Vier Hauptgründe trugen dazu bei⁴⁹:

1. In Venedig konnten Schiffspassagen schnell erworben und somit übermäßige Wartezeiten vermieden werden.
2. Aufgrund strenger Verbrechensbekämpfung durch den venezianischen Staat galt der Aufenthalt dort als sicher.
3. Kriegsschiffe gaben den Pilgerschiffen Begleitschutz und die Besatzungen wurden als zuverlässig beschrieben.
4. In Venedig konnte man Geldwechsel einlösen, was die Menge des mitzuführenden Bargelds und damit die Gefahr von Raub oder Diebstahl reduzierte.

Solchen Erleichterungen zum Trotz blieb die Pilgerreise ins Heilige Land gefährlich, anstrengend und kostspielig. Saladin hatte nach seiner Eroberung der Stadt Jerusalem (1187) den Muslimen die Grabeskirche anvertraut. Sie besaßen damit das Recht, Eintrittsgebühren zu erheben⁵⁰. Ein jeder versuchte, an den Pilgern zu verdienen, auch wenn der Sinn einer Pilgerreise auf Demut und Erleichterung der menschlichen Seele gerichtet war. Die Pilgerreise zu den bedeutendsten christlichen Stätten, darunter vor allem die Kapelle zum Heiligen Grab, versprach dem Reisenden die Vergebung all seiner Sünden. Der Franziskaner Francesco Suriano, der 1493 bis 1512 das Amt des „Guardian“ in Jerusalem ausübte, beschrieb den innigen Kontakt der Pilger mit dem Heiligen Land, da in jeder Landschaft, an jedem Ort der Heiland geweiht haben könnte⁵¹.

Der Pilger, der in Venedig ankam, mußte einige Zeit in der Stadt zubringen, um eine Schiffspassage auf einem auslaufenden Schiff zu bekommen. Diesen Aufenthalt nutzten die meisten Reisenden, um die Stadt zu besichtigen und Einkäufe für die bevorstehende Überfahrt zu tätigen. Das Besichtigungsprogramm konnten die Lesekundigen den geläufigen Reiseführern und den schriftlichen Aufzeichnungen ihrer Vorgänger entnehmen. Diese Ratgeber wiesen auf die bedeutendsten Gebäude, Reliquien und Feste hin.

⁴⁸F. Heyer 1984, S. 139; G. Tellenbach 1977, S. 70.

⁴⁹A. Baumstark 1917, S. 315.

⁵⁰Diese Ordnung bestand bis zum Einrücken Ibrahim Paschas 1831. (F. Heyer 1984, S. 136).

⁵¹F. Heyer 1984, S. 140.

2. Gründungsgeschichte und Selbstverständnis

Die Hauptanziehungskraft von San Zaccaria lag für viele Besucher in der großen Zahl von Reliquien, die dort unter einem Dach aufbewahrt wurden. Stadtbeschreibungen und Reiseführer legten besonderes Gewicht auf die vollständige Erwähnung all dieser Kostbarkeiten: „Nella Chiesa di San Zaccaria si riposa il corpo di S. Zaccaria padre di San Giovan Battista. quello di S. Gregorio Nazanzeno Patriarca di Constantinopoli, translato di Constantinopoli a Venetia, quello di S. Theodoro confessore, il qual fu portato da l’Isola di Samo. quello di s.Pancratio martire in una sepoltura marmorea da un lato dell’altar grande. quello di san Sabina martire in una arca marmorea dell’altro lato di eßo altare. Item sotto la confeßione di detta Chiesa, si riposa il corpo di san Tharasio heremita portato di Romania. E in un lato di quella medesima Chiesa in parlatorio di monache si riposa il corpo di san Lazerio martire.“⁵² Der Reichtum an Reliquien, der im Verlauf der Jahrhunderte beständig angewachsen war, beeindruckte die Besucher, daher wurde dieser Passus in vielen Beschreibungen fast identisch übernommen⁵³.

Darüber hinaus besaß San Zaccaria auch ein für Jerusalem-Pilger besonders interessantes Heiliges Grab. Mit einer ebensolchen Attraktion warb — wie schon die Namensgebung anzeigt — das Kloster Santo Sepolcro, dessen Gründung vielleicht direkt aus dem Pilgertourismus und dem damit verbundenen Heilig-Grab-Kult erwuchs⁵⁴. Kirche und Kloster, die 1810 abgebrochen wurden, befanden sich an der Riva degli Schiavoni, wo große Besucherströme anzulocken waren. Santo Sepolcro sollte den Reisenden, die von Venedig aus in das Heilige Land segelten, eine vorübergehende Unterkunft bieten und die Möglichkeit, in der Kirche am (nachgebauten) Heiligen Grab für die eigene Gesundheit und den guten Ausgang der beabsichtigten Reise zu beten. Zu einem großen Teil finanzierte sich der Konvent wohl aus Spenden, die ihm Pilgern vor oder nach ihrer Reise zukommen ließen. Das in der Kirche befindliche Heilige Grab, das dem in Jerusalem angeblich getreu nachgebildet war und dessen Überreste sich heute in der Kirche San Martino befinden⁵⁵, wurde von Tullio Lombardo ausgeführt. 1484 entstand der Sarkophag, der auf den Schultern von knieenden Engeln ruhte.

Der Nachbau des Heiligen Grabes in einer venezianischen Kirche erklärt sich wohl zumindest im Falle von San Zaccaria nicht nur durch den Pilgertourismus, sondern auch durch größere historische Zusammenhänge: Nach dem Fall Konstantinopels 1451 ging von den Päpsten erneut das Bestreben aus, die heiligen Stätten in Jerusalem unter den ausschließlichen Schutz der Kirche zu stellen und die Muslime aus diesen Gebieten zu vertreiben. Eine wichtige Aufgabe sah man in der Bekämpfung der Türken, die weiter nach Westen drängten. Schon Papst

⁵²G. Bardi 1587, S. 208; Identisch bei G. Doglioni 1603, S. 71.

⁵³Während Sansovino Wert darauf legte, die Spender der Reliquien zu benennen, wird der Besitz in den meisten anderen Berichten nur noch katalogisiert.

⁵⁴F. Sansovino 1663, S. 76–79; G. Tassini 1885, S. 30; G. Lorenzetti 1956, S. 300.

⁵⁵F. Sansovino 1663, S. 76–77.

2. Gründungsgeschichte und Selbstverständnis

Nikolaus V. hatte zu Spenden aufgerufen, um den Kampf gegen die Ungläubigen zu unterstützen. Mit Privilegien und Indulgenzen versuchten die Päpste bei den Herrschenden und den Gemeinden die Bereitschaft für einen vereinten militärischen Einsatz zu stärken. Gelübde und Glaubensbekenntnisse der Päpste unterstrichen das ernsthafte Bestreben, die christliche Weltordnung zu erhalten⁵⁶. Türkenzehnt und Kreuzzugsbulle sollten der Finanzierung und Organisation dienen. Die Bereitschaft der weltlichen Mächte, den Papst in seinem Anliegen zu unterstützen, hielt sich in engen Grenzen; der Kreuzzugsgedanke fand kaum Anhänger. Auch Venedig zeigte eine grundsätzlich ablehnende Haltung, befürchtete man doch eine Verschlechterung der diplomatischen Beziehungen zu Sultan Mehmed II. und damit eine Behinderung des Seehandels und der Schifffahrt. Vor dem Hintergrund der gesamtpolitischen Situation dürften die Päpste den Bau eines Kirchenhauses mit einem Heiligen Grab wie in San Zaccaria als opportun und ihrer Sache dienlich angesehen haben. Eine der wichtigsten heiligen Stätten konnte so im Gedächtnis der Bevölkerung wach gehalten und als ständige Erinnerung an die Türkenbedrohung benutzt werden. Aus diesem Grund vielleicht wurde San Zaccaria der Ablass gewährt, obwohl solche Privilegien zugunsten der Kreuzzugssammlungen eigentlich eingeschränkt werden sollten. Anstoß zum Neubau gaben wohl dennoch mehrere Umstände, die nicht alle zu klären sind.

⁵⁶L. Pastor 1895, Bd. 1, S. 676.

3. Baugeschichte

Alle erhaltenen Rechnungsbelege zum Bau von San Zaccaria finden sich zusammengefaßt in drei Bänden unter dem Titel „Libro dela fabrica dela giexia de sancto zacharia propheta teg-nudo per m. Zuane Benedeto Gastaldo general del monestier suo“¹. Die für die Eintragungen gewählte Form läßt darauf schließen, daß sie zum Zwecke der Buchhaltung vorgenommen wurden. Sie dienten jedenfalls nicht der Formulierung von Arbeitsanweisungen, denn Zweck und Verwendungsort der Werkstücke wurden fast nie angegeben. Die tabellarischen Aufzeichnungen erwähnen die ausgeführten Arbeiten nur stichwortartig und die Materialeinkäufe summarisch. Vage Hinweise auf Maß und Anzahl des eingekauften Baumaterials sind aus den zur Abrechnung notwendigen Angaben zu gewinnen². Rückschlüsse auf die Bedeutung der Arbeiten lassen sich oft nur aus der Erwähnung des Berufsstandes eines Handwerkers ziehen.

Außer dem „Libro dela fabrica“ sind einzelne Verträge mit den leitenden Meistern Antonio Gambello (1458 und 1477) und Mauro Codussi (1483 und 1484) erhalten, die deren Aufgaben bezüglich des Materialerwerbs und der Kontrolle der Handwerker festlegen. Der Entwurf und die Konzeption der Architektur wird darin jedoch nicht näher erläutert. Zeichnungen und Kommentare des Baumeisters oder der Auftraggeber fehlen ganz.

Eine schlüssige Baugeschichte San Zaccarias allein auf diese spärlichen sowie auch unpräzisen Quellen zu gründen, erweist sich als nahezu aussichtslos; so bleibt die Datierung der einzelnen Bauabschnitte in den meisten Fällen zwangsläufig ungenau.

Bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurde ein Vorgängerbau als dreischiffige Basilika errichtet, deren Teile später — als Capella di San Tarasio, Capella di San Atanasio und Ab-

¹ Archivio dello Stato di Venezia, San Zaccaria, Busta 31 (Ldf) Aufgrund einer neuen Systematik unterscheiden sich teilweise die Standort-Angaben von den Bezeichnungen P. Paolettis 1893.

² S. M. Connell 1988 nutzte diese Angaben, um Arbeitsbedingungen und Preisgestaltung im Venedig des 15. Jahrhunderts offenzulegen und zu zeigen, daß die meisten Handwerker gleichzeitig oder in kurzer Abfolge an mehreren Bauten arbeiteten.

3. Baugeschichte

stellräume — umfunktioniert wurden³. Dieser Bau ersetzte eine vorgotische Kirche, von der nur die Krypta erhalten blieb⁴. Jüngste denkmalpflegerische Grabungen im Chorbereich legten einige Fußbodenmosaiken frei, die wahrscheinlich gleichzeitig mit der Krypta entstanden. 1442 datierte Andrea del Castagno seine Fresken in der Apsis des Hauptschiffes, der heutigen Capella di San Tarasio. Zweifellos stand dieser Auftrag in Zusammenhang mit Andreas Entwürfen für die Capella dei Mascoli in San Marco, die auf eine Initiative des Dogen Francesco Foscari hin entstanden. Dessen Schwester Elena Foscari, Äbtissin von San Zaccaria, konnte denselben Künstler für Arbeiten in ihrer Kirche gewinnen⁵. 1444 wurden die Arbeiten an der Apsis abgeschlossen: „...fo edificado e fato nuova mente in la gliexia del dito padre nostro santo Zacharia profeta la chapela grande in la qual fo spexo...“⁶. Da weitergehende Dokumente zu diesem Vorgängerbau fehlen, sind keine Rückschlüsse auf Art und Umfang der Bauarbeiten möglich.

Am 11. Juni 1456 gewährte Calixtus III. Indulgenzen und Privilegien für San Zaccaria. Danach durften die Nonnen einen Betrag von 2000 Dukaten aus Ablässen erzielen, der für die nicht unerheblichen Reparaturen an Kirche und Klosterbauten bestimmt war: „...nichilominus Ecclesia ipsa in suis edificiis et structuris ruinosa existit & in illis non modi-

³Im Gegensatz zur übrigen kunstwissenschaftlichen Literatur, die den alten Bau von San Zaccaria als dreischiffige Basilika annimmt, geht H. Dellwing (1990, S. 123–127) von einer einschiffigen Anlage aus, deren Gestalt er in direkter Verbindung mit Sant’Elena in Venedig sieht. Er bezeichnet beide Kirchen als erweiterte Langchöre. Dellwing, S. 126: „Wie die Mönche von Sant’Elena lebten die Nonnen von San Zaccaria nach den Regeln des Hl. Benedikt. Lag schon vom Orden her eine Verwandtschaft zwischen beiden vor, so war die Bauaufgabe sehr ähnlich, denn auch die Nonnen lebten zurückgezogen und brauchten keinen großen Schiffsraum, sondern eigentlich nur einen erweiterten Langchor“. Die Gleichsetzung der aristokratischen Nonnen mit den Olivetaner-Eremiten findet jedoch in der Baugeschichte und sozialen Stellung des Klosters ihren Widerspruch (siehe Seite 16). Die noch heute erhaltenen Grundrißverhältnisse lassen eine Dreischiffigkeit weiterhin vermuten. So zeigt die Capella di San Tarasio eine noch geringere Breite als das schmale Langhaus von Sant’Elena. Aufgrund der tiefgreifenden Veränderungen bis in die jüngste Zeit wäre eine definitive Lösung wohl nur mittels archäologischer Untersuchungen zu erzielen.

⁴P. Paoletti 1893, S. 60.

⁵M. Horster 1980, S. 18–20, S. 171–173.

⁶15. August 1444: „...fo edificado e fato nuova mente in la gliexia del dito padre nostro santo Zacharia profeta la chapela grande in la qual fo spexo duc. M... E per adornamento de la dita chapela e fato yhus xpo chorcefiso con i suo adornamento, che amonta ducati CCXIII, e per lo bordonale intaiado che sostien la chroxie duc XXX. E per lo amontar de la pala delaltar granda dela dita chapela, de intaio e dee pentura, e de hognj alto adornamento, non metando la pala de arzeno che e in mezzo de la dita paa, amonta duc. CLXXX -de i beni dele dite, ma Abadessa e Ma priora. E pe lo amontar dela chapela del corpo de yhus xpo la qual a fata far in tuto de i suo benj... madona Agnexina Zustignan maser in la sorra scritta chapela granda, amonta con tutj i suo adornamentj, duc. CVI, e per lagnolo che ie dessorra che tien III cexendelj che alumina el dito corpo, con tutj i suo adornamentj, duc. XL. e per lo tabernachulo del sangue de xpo con la soa portela posto in laltar de Santa Sabina duc XII. E per lo amontar de la chapela de santa Sabina, la qual a fato far in tuto de i suo benj, madona suor margarita donado del dito monestier in la sovrascrita chapela granda amonta con tutj i suo adornamenti duc. LXXXIII. e per lagnolo che ie desorra che tien jo cexendolo che alumina el sorra scritto sangue de xpo. posto in laltare de questa chapela con tutj i suo adornamenti, duc. XLII“ (Paoletti 1893, S. 63; ASV, San Zaccaria B9 Memoriale).

3. Baugeschichte

ca reparatione indigere dignoscatur...“⁷. Die Mitteilung, daß die Kirche sich vierzehn Jahre nach ihrer Fertigstellung in ruinösem Zustand befindet, legt es nahe, in dem Projekt der vierziger Jahre keinen Neubau, sondern eine Erweiterung und Reparatur der alten Bausubstanz zu vermuten. Bei diesen Arbeiten fanden weite Teile der vorherigen Anlage Verwendung, die nun aber in den fünfziger Jahren angeblich derart gravierende Beschädigungen aufwiesen, daß weitere Reparaturversuche nicht mehr sinnvoll erschienen. So wurde ein groß angelegter Neubau favorisiert.

In auffälligem Zustand war wohl vor allem das Langhaus, an das der neue, von Castagno ausgeschmückte Chor angefügt worden war. Die romanische Krypta blieb in beiden Bauphasen weitgehend unangetastet. Sie diente dem Chorbereich als Fundament und konnte für Gottesdienst und Gebet genutzt werden. In diesem ältesten noch erhaltenen Teil der Kirche manifestierte sich die frühe Gründung der Kongregation und deren enge Verbindung zum venezianischen Staat, denn hier befanden sich acht frühe Dogengräber, die man nicht missen wollte⁸.

Die in den vierziger Jahren errichtete Apsis entsprach architektonisch zwar noch dem seinerzeit herrschenden Stil der Gotik. Mit den dort angebrachten Fresken des Florentiners Andrea del Castagno konnte San Zaccaria jedoch eine hochmoderne, für Venedig ungewöhnliche Baudekoration vorweisen, die Grund genug gewesen sein mag, die Apsis zu erhalten und die neue Kirche um sie herum zu errichten.

Nachdem die Finanzierung durch Ablassgelder gesichert schien, begannen die praktischen Arbeiten. Im Frühjahr 1458 wurde das „Libro dela fabrica“ als Rechnungsbuch angelegt, in dem man seit dem ersten März (venezianischer Jahresbeginn) die Ausgaben, die den Kirchenbau betrafen, registrierte. Am dreizehnten desselben Monats fanden bereits nicht näher spezifizierte Zahlungen an Zimmerleute — vielleicht für Gerüstbauten — statt. Von März bis Juni wurde unterschiedliches Material für den Bau eingekauft, vorwiegend jedoch Holz, Balken, Seile und Eisenzeug, die der Erstellung von Gerüsten und Armierungen auf der Baustelle dienten⁹. Am 8. Mai 1458 wurde Antonio de Marco Gambello für ein Jahr als proto maestro sopra la fabbrica mit einem Gehalt von 100 Dukaten sowie freier Unterkunft verpflichtet¹⁰. Ein großer Teil seiner Arbeit als Leiter der Bauunternehmung bestand in der Beschaffung des Materials und der Suche nach geeigneten Handwerkern. Bei einem derart großen Projekt wie

⁷F. Corner 1749, S. 389.

⁸S. Tramontin 1979, S. 20; siehe Anmerkung 12 auf Seite 14.

⁹1. März 1458: „Spexe diverse... p. annotare le raxo de la fabrica“, „tolppi“, „dessegni“ (Ldf, S. 7) 11. März: „corde“, „feramente“ (Ldf, S. 7) 13. März: Zahlungen an Zimmerleute (Ldf, S. 11) 23. März: „lucha taiapie-ra“ erwähnt (Ldf, S. 1) April: Materialeinkäufe, Holz, Balken, Mörtel, Kalk (Connell, S. 172, Anm. 113).

¹⁰B. Cecchetti 1886, S. 495–497; P. Paoletti 1893, S. 64.

3. Baugeschichte

dem Neubau von San Zaccaria müssen Entwurfszeichnungen und Pläne der zu errichtenden Kirche vorab ausgearbeitet gewesen sein, da nur so ein zügiges Voranschreiten der Arbeiten zu gewährleisten war. Ob Antonio Gambello auch für die Erstellung der Pläne verantwortlich war, und wer das am ersten Mai 1458 fertiggestellte¹¹ und am 12. Juli bezahlte Holzmodell („desegno facto di nuova de legnamo“)¹² baute, muß angesichts der Quellenlage ungewiß bleiben. Die Anfertigung „di nuova“ läßt vermuten, daß bereits mindestens ein anderes Modell existierte, das vielleicht verworfen wurde, weil es nicht die Zustimmung der Auftraggeber fand. Womöglich gab das hölzerne Architekturmodell nicht nur das geplante Aussehen der neuen Architekturabschnitte wieder, sondern den gesamten Baukomplex inklusive des zu erhaltenden älteren Bestandes: Immerhin erforderte die direkte Verbindung von alter und neuer Substanz den Abbruch eines Seitenschiffes und damit auch eine Überarbeitung der Statik. Das Gesamtkonzept stand nun jedenfalls fest, denn die Anfertigung des Modells bedeutete den Abschluß der Planung und eine verbindliche Aussage über das angestrebte Erscheinungsbild der Kirche.

Im ersten Jahr schritt der Bau zügig voran, wobei die Hauptarbeiten auf den Umbau der alten Kirche entfallen sein dürften, da der Verknüpfung beider Bauakte besondere Anstrengungen gelten mußten. Wichtigste Aufgabe war zunächst der Abbruch des linken Seitenschiffs der alten Kirche, da sich der Neubau bis in diesen Bereich erstrecken sollte. Die Entfernung der alten Bausubstanz und die Errichtung der neuen Mauern mußten dabei miteinander Schritt halten.

Für die Folgezeit finden sich Belege über immer umfangreichere Einkäufe und Bestellungen von Baumaterial bzw. Bauteilen¹³, darunter auch eine Anzahl von Säulen und Fenstern. Da man in dieser Bauphase eigentlich noch mit den Fundamenten beschäftigt sein mußte, läßt der frühzeitige Erwerb solcher Bauelemente anhand detaillierter Einkaufslisten sich als Indiz für exakte und umfangreiche Planung und das zunächst zügige Vorankommen der Arbeiten interpretieren. Aufzeichnungen im Libro dela fabrica ab September 1458 deuten auf das Bestreben hin, den Materialbedarf durch Ankäufe aus der näheren Umgebung zu decken. Aus der abgebrochenen Kirche San Andrea d’Ammiana erwarb man für San Zaccaria zwölf Säulen: „Adi XVI Septemb per le dicte contadi a messer p zuane galo factor de veschovo de torcello per nome de dicto vescovo duc Lxxx et a messer jacommo mores per nome de monast de so jeronimo de venixe duc Lxxx suma duc CLX per pagamento de colone Xii comprade da loro

¹¹P.Paoletti 1893, S. 64.

¹²Ldf, S. 7.

¹³10. Juni 1458: „... per le doc contradi per agudi e ferri da batupalo“ (Ldf, S. 10); 20. Juni 1458: „Tolppi“ (Ldf, S. 1).

3. Baugeschichte

e tolte dal monest de sancto andrira daimani“¹⁴. Am 21. Oktober kamen Ausgaben für die Begutachtung weiterer, für den Ankauf ins Auge gefaßter Säulen hinzu: „... spexe per andare a veder le colonne alio mazor“¹⁵ Am vierten November verzeichnete man eine Bezahlung „... per capitulo torcello per colonne X intriego de piera viva de veronexe et colonne do spezzate et una scanelada et altra tonda con le suo basso e lidi compra de dal dicto capitulo per duc cxxv senza alguna spexa fata da condurlo et con ipati et conditio contegnudi nel istrumento de tal vederla fecto“¹⁶. Den Transport rechnete man gesondert ab: „Adi XXV dicto per ma labadess de ... contadi per le infraste spexe facte in condur le soprascritte colone da liomazo de la giexia de s ... qui a venexia“¹⁷.



Abbildung 3.1.: Säulenbündel zum Langhaus, Schaft mit Steinring

Die vierundzwanzig Säulen, die aus den beiden aufgegebenen Kirchen San Andrea d’Ammiana und San Leone¹⁸ erworben wurden, sollten vermutlich in der neuen Kirche Ver-

¹⁴Ldf, S. 26.

¹⁵Ldf, S. 7.

¹⁶Ldf, S. 26, P. Paoletti 1893, S. 67 spricht im Zusammenhang mit dieser Quelle von „piera viva (bianca) veronese“, eine ungewöhnliche Bezeichnung, da Veroneser Stein eine helle rote Färbung aufweist. Nach einer mündlichen Mitteilung von Prof. W. Wolters könnte es sich um sehr helles Rot handeln.

¹⁷Ldf, S. 26. Diese vier Abrechnungen komprimiert P. Paoletti 1893 und paraphrasiert sie (S. 67) in wenigen Sätzen, wobei er statt des 16. September den 16. August als Datum angibt.

¹⁸Diese Kirche befand sich auf der heute San Lazzaro degli Armeni genannten Insel (G. Lorenzetti 1956, S. 960).

3. Baugeschichte

wendung finden, da für den Umbau der alten Bauabschnitte wohl keine Säulen benötigt wurden. Unter den zweiundzwanzig freistehenden Säulen des Innenchores befinden sich zwei zerbrochene (...do spezzate...), deren Säulenschäfte Steinringe zusammenhalten. Der helle, leicht grau geäderte Marmor der zweiundzwanzig freistehenden Säulen im Innenchor von San Zaccaria entspricht der Beschreibung und läßt die Annahme zu, die in den Quellen erwähnten Säulen hier verwendet zu sehen. Die zahlenmäßige Diskrepanz zwischen den vierundzwanzig gekauften und den zweiundzwanzig davon verwendeten Säulen erklärt sich vielleicht aus den Kaufbedingungen: Um nicht einzelne schwer verkäufliche Teile zurückzubehalten, gab man wohl je zwölf Stück en bloc ab. (Für das Portal von Santi Giovanni e Paolo erwarb man auf Torcello acht Marmorsäulen, von denen nur sechs benutzt wurden¹⁹.) Da die Säulenschäfte für San Zaccaria von unterschiedlicher Herkunft waren, mußten sie vor ihrem erneuten Einbau übrigens auf eine einheitliche Größe gebracht werden — Spuren entsprechender Bearbeitung lassen sich an den Übergängen zu Basis und Kapitell nachweisen. Die Entscheidung, die zerbrochenen Säulenschäfte anstelle zweier vollständiger zu verwenden, kann von vielen Gründen diktiert worden sein, so daß sich hier alle Spekulationen erübrigen.

Fast gleichzeitig mit dem Säulenkauf, am 2. Oktober 1458, erging der Auftrag für sechs Fenster:

„Mo Bertuccio di Giacomo taiapiera in questo di II ottobre se e convenuto a marchado chome appar per uno suo scripto de far fanestro VI di piera viva per duc. cc oro quatro fanestro dela grandezza e largeza e conditione de quele dela giexia dela Carita, messe suxo la faxa, et do ale condition de quelle sono dal ladi del tragheto dela dicta ghiexia. A termene de far 4 dele dicte fenestre per tuto Marzo prossimo, et le do per tuto mazo seguente“²⁰.

Die Kirche Santa Maria della Carità hatte mit ihren von Bartolomeo Buon entworfenen Fenstern einen in Venedig mehrfach — bis hin zur direkten Kopie — aufgegriffenen Standard gesetzt. Die gleichen Fenster finden sich zum Beispiel an Santa Maria Gloriosa dei Frari und an San Gregorio²¹. Dem Selbstverständnis der Auftraggeberinnen entsprechend sollte sich San Zaccaria mit anderen erstrangigen Bauten Venedigs messen lassen. Die Bestellung von Fenstern vergleichbar denen an Fassade und Seitenschiff der Carità spricht für den gleichen Verwendungszweck bei San Zaccaria. Die bestellten Fenster wurden jedoch nicht in der vertraglich festgelegten Form und Anzahl verwendet. Zwar weisen die oberen Fenster des Innenchores die gleichen Maßwerkformen auf wie die erhaltenen Fenster an Santa Maria della Carità, doch fanden in San Zaccaria nicht vier, sondern fünf Fenster Verwendung.

¹⁹P. Angelo—M. Caccin (o.J.), S. 32; A. Markham Schulz 1978, S. 74.

²⁰Ldf, S. 24; P. Paoletti 1893, S. 68.

²¹N. Huse — W. Wolters 1986, S. 22.

3. Baugeschichte



Abbildung 3.2.: Fenster San Zaccaria, Santa Maria della Carità, San Giobbe

Diese Diskrepanz zwischen Bestellung und Ausführung läßt einen Planwechsel, nämlich die nachträgliche Anfertigung eines fünften Fensters vermuten. Die zunächst denkbare Möglichkeit, daß bereits ein Fenster vorhanden war, zu dem vier weitere angefertigt werden sollten, scheidet mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit aus, denn in diesem Fall hätte man sich auf das bereits vorhandene Bauteil und nicht auf eine weiter entfernte Kirche als Vorbild bezogen. Nach der überlieferten Auftragslage wären noch zwei weitere Fenster angefertigt worden, die sich von den vier anderen unterschieden haben müssen. Leider blieben die vorbildlichen Fenster an der Carità nicht in der Form des 15. Jahrhunderts erhalten, so daß der Unterschied zwischen den beiden Fenstertypen ungewiß bleibt. Außer den fünf Fenstern des Innenchores finden sich in San Zaccaria jedenfalls keine weiteren eines ähnlichen Typus²².

Wie man am Beispiel der Fenster sieht, wurden Anregungen für die Gestaltung von San Zaccaria bewußt bei gerade erst entstandenen oder noch im Entstehen begriffenen Bauten gesucht. Das Bestreben, mit anderen Bauten bzw. Klöstern in Konkurrenz zu treten und diese möglichst an Pracht zu übertreffen, wird auch im Vertrag zum Chorgestühl für San Zaccaria deutlich²³. Bei der detaillierten Beschreibung der anzufertigenden Holzarbeiten war man besonders darauf bedacht, das als vorbildlich angesehene Gestühl von Sant'Elena noch zu übertreffen. Die-

²²Am Seitenbau von San Giobbe wurden an niedriger Stelle zum Kreuzgang gerichtet zwei aufwendig gearbeitete Maßwerkfenster eingesetzt. Noch immer erkennt man am Maßwerk zarte Reste einer Goldfassung. Stilistisch entstammen sie der Mitte des 15. Jahrhunderts und stehen den in San Zaccaria verwendeten Fenstern sehr nahe. Daher könnte man sich vorstellen, daß die zwei an San Zaccaria nicht mehr eingesetzten Fenster an San Giobbe abgegeben wurden, falls die Bestellung nicht storniert wurde.

²³ASV, San Zaccaria Pg 1. Auszüge aus dem bislang unveröffentlichten Vertrag finden sich im Anhang ab Seite 142.

3. Baugeschichte

ser bis in einzelne Formen zu verfolgende Wettstreit mußte allerdings mit einer einheitlichen Planung der gesamten Kirchenanlage koordiniert werden. Eine Hauptschwierigkeit bei der stilistischen Beurteilung von San Zaccaria bildet heute das Differenzieren zwischen Modeströmungen und dem von ihnen beeinflussten Gesamtplan.

Von Juli bis Dezember 1458 wurden wiederholt Ziegel und „piere vive“ gekauft²⁴. Diese weißen Steine verwendete man wegen ihrer Unempfindlichkeit gegenüber Witterungseinflüssen und aufsteigender Feuchtigkeit für Fundamente sowie ganz allgemein für durch Schub und Druck beanspruchte Bauteile. Die Arbeiten mit diesem Material könnten im Chorbereich stattgefunden haben, denn an der Fassade bereitete man bereits die Verkleidung vor.

Am 11. August 1459 wurde der Erwerb von Marmorsägen und Zinn registriert, das man zur Herstellung von Schablonen benötigte²⁵. Am 3. November kaufte man eine „tavola de marmo“ von Zuano Barbarigo und am 24. November bezahlte man „lorenzo taiapiera per pezi do de piera per i quadri con feste nela faza ducti VII“²⁶. Diese Teile deuten auf die beiden Flachreliefs mit Festons an der Fassade hin, die je zwei Prophetenmedaillons tragen. Bereits am Ende des zweiten Baujahres also fertigten die Handwerker den skulpturalen Schmuck für die Fassade an. Das Aufrichten der Wände ging mit der Verkleidung der Fassade Hand in Hand; man wartete mit der Fassadengestaltung nicht bis zur Fertigstellung der gesamten Architektur. Üblicherweise war für eine solche Verkleidung erst die abschließende letzte Bauphase vorgesehen, z. B. weil man so bis zum Schluß Verankerungen der Gerüste im Ziegelmauerwerk vornehmen konnte. Wenn man bei San Zaccaria vom üblichen Arbeitsablauf abwich, so deutet dies auf die Bestrebung hin, von Baubeginn an eine möglichst prächtige Architektur zu präsentieren.

Für den 28. September 1459 findet sich die Eintragung, daß Giovanni di Martino eine Bezahlung für „pilastro cordoni ritorti“ erhielt²⁷. Da die Ecken der Erdgeschoßverkleidung mit gedrehten Säulchen besetzt sind, liegt es nahe, die Ausführung der Fassadenverkleidung mit diesem Datum in Verbindung zu bringen, obwohl zumindest an einer weiteren Stelle gedrehte Säulchen eingebaut wurden: In den umgebauten, heute der Öffentlichkeit verschlossenen westlichen Gebäudeteilen des ehemaligen Hauptschiffes der alten Kirche befindet sich nämlich eine überwölbte Nische, die von zwei gedrehten Säulen flankiert wird. Dennoch bestätigen die weiter oben angeführten Arbeiten, die ja ebenfalls an der Fassade ausgeführt wurden,

²⁴Juli 1458: „Piere cote...“ (Ldf, S. 18) September–Dezember, mehrfach „piere vive“ (Ldf, S. 18–19).

²⁵„una peza stagnol, una siega da marmori“ (Ldf, S. 32).

²⁶Ldf, S. 19; P. Paoletti 1893, S. 68.

²⁷P. Paoletti 1893, S. 68.

3. Baugeschichte

die Vermutung, daß auch die Werkstücke des Giovanni di Martino für diesen Teil des Gebäudes bestimmt waren.

Wiederholt erwähnen Abrechnungen Tätigkeiten an einem „portegal“²⁸, womit das Portal der alten Kirche gemeint ist. Dort flankieren heute Halbsäulen eine zweibogige Arkade, die von einer Säule gestützt wird. Bei den Umbauten des 15. Jahrhunderts erhielt die Eingangsfront des alten Baus eine andere Form. Ein gotisches Portal führte in einen verhältnismäßig großen Raum, der aus dem vorderen Teil des alten Mittelschiffs gewonnen wurde. Die sich an der Fassade rechts anschließenden zwei Rundbögen dienten dem Zugang zu Lagerräumen eines Kornspeichers²⁹. Das Ziegelmauerwerk des Anbaus weist im Bereich des unteren Geschosses ein charakteristisches, durch Wechsel von dunklen und hellen Ziegeln entstehendes Rautenmuster auf, dessen Struktur an den Mauerverband des Dogenpalastes erinnert. Dieses Ornament fand an venezianischen Ziegelbauten häufige Verwendung; teilweise wurde die unterschiedliche Farbigkeit durch Bemalung erzielt³⁰. Diese traditionelle Dekoration steht der Marmorverkleidung des links anschließenden neuen Bauwerks gegenüber, die so den Neubeginn in der Formsprache unterstreicht.

Die heutige Fassadengestaltung des zurückgesetzten Anschlußbaus geht auf die Aktivität der Denkmalpflege um 1921 zurück³¹. Damals versuchte man, einen Zustand zu rekonstruieren, wie er sich gegen Mitte des 15. Jahrhunderts geboten haben mag³². Dabei wurde auch das Mauerwerk aufgebrochen und das heutige Portal mit gotischem Tympanon eingesetzt. Die Rundbögen neben dem Glockenturm öffnete man und fügte eine Säule als Stütze in die Arkade. Nicht alle Bauteile mußten nach Vorbildern neu angefertigt werden, denn man konnte auch auf alte Fragmente aus den Stadtmagazinen zurückgreifen³³. Deren Verwendung erschwert die Identifizierung der späteren Veränderungen.

Einen weiteren Anhaltspunkt für die Baugeschichte von San Zaccaria liefert die am 1. Dezember 1459 erfolgte Abrechnung von tausend Dachpfannen zum Decken des Mauerwerkes: „... per coppi mille da couvrir i muri“³⁴. Es läßt sich grob abschätzen, daß diese Menge nur

²⁸15. Dezember 1458: „... per parte de da meze colone con istico lidi per el portegal“ (Ldf, S. 24) 1459: „lido e tauola che e sopra la colona del portegal“ (Connell, S. 176, Anm. 145) 5. Januar 1459: „... per parte de colone e volti del sto portegal...“ (Ldf, S. 24).

²⁹S. Connell, S. 174, Anm. 133.

³⁰Mündlicher Hinweis von Prof. W. Wolters.

³¹Die Bauaufnahme, die vor dem Umbau photographisch dokumentiert wurde, stammt von 1921 (Unterlagen der Denkmalpflege Ufficio Regionale per la Conservazione di Monumenti del Veneto Al N. 234 ab 1891). Spätere Restaurierungsberichte ab 1937 durfte ich nicht einsehen, da eine Sperrfrist von 50 Jahren besteht.

³²Unregelmäßigkeiten im Mauerwerk und einzelnen Freilegungen veranlaßten die heutige Rekonstruktion, die auch im Innenraum große Teile späteren Inventars entfernte.

³³Mündlicher Hinweis von Prof. M. Schuller, Universität Bamberg.

³⁴Ldf, S. 42.

3. Baugeschichte



Abbildung 3.3.: Zustand des Anschlußbaus 1921

ausgereicht hätte, um eine Fläche von 30–60 m² zu bedecken, dies entspricht einem kleinen Raum. Das Ldf nennt ausdrücklich als Verwendungszweck das Bedecken der Mauern, während spätere Aufzeichnungen „coverta della giexia“ spezifizieren. Die unvollendeten Mauern sollten also gegen Witterungseinflüsse gesichert werden.

Die Angaben für die folgenden zwei Jahre 1460 und 1461 sind sehr spärlich. Auf einen Verlust der Aufzeichnungen kann dies kaum zurückzuführen sein, denn immerhin gibt es vereinzelte Abrechnungen für Säulen und Marmorteile, die weiterhin bei venezianischen Gemeinden eingekauft oder aus Istrien importiert wurden; außerdem entstanden einzelne Kapitelle.

Mit Datum vom 15. Dezember 1461 ist eine Bezahlung für Teile eines Architravs und für 20 Balken überliefert³⁵. Verzögerungen bei der Beschaffung dieses Materials (Mangel an abgelagertem Bauholz?) könnten ein Grund für das Stocken der Bautätigkeit gewesen sein.

³⁵ „... bordonali xx longi pio xxiiii e uno piu alto, item chiave xx de passa xx per longeza a la fine del max de oro duc...“ (Ldf, S. 64). E. Concina (1988, S. 109) beschreibt „passo“ als Längenmaß von circa 1,75 m, entsprechend 5 „piedi veneziani“. Unter Zugrundelegung dieser Umrechnung hätte man es mit hölzernen Balken von 35 m Länge zu tun. Ersetzt man die Einheit „passo“ durch „piedo“, bewegen sich die Abmessungen um sieben Meter, der üblichen Länge der Bauelemente. Ein Indiz für eine Verwechslung ist die Änderung in der handschriftlichen Quelle, indem das Wort „pio“ durch Streichung und Korrektur aus dem Wort „passo“ hervorgeht. Nähme man den gleichen Fehler bei der Abmessung der Balken an, so läge ihre Länge bei 7 m. Dies stellt eine gängige Größe dar, während es Schwierigkeiten bereitet, den Verwendungszweck für 35 m lange Balken zu erläutern, da das Langhaus nur 28 m mißt.

3. Baugeschichte

Für das Jahr 1462 sind wieder verstärkt Maurerarbeiten nachweisbar. Im Juni und Juli erfolgte die Errichtung von Ziegelwänden sowie Dachdeckerarbeiten am neuen Kornspeicher³⁶. Die Handwerker setzten die Arbeiten bis in den Oktober hinein fort. Am 20. November wurden Zahlungen an „mo nicholo luxa farro p parte d feri da fenestra e de ochi dela ghiexia. . .“³⁷ verzeichnet. Diese Arbeiten dürfen dem Umbau der alten Kirche zugeordnet werden, da der Neubau wohl noch nicht bis in die Höhe der Fenster gediehen war.

Weitgehend unklar bleibt der zeitliche Ablauf jener Arbeiten, die sich auf den Chorbereich des Neubaus bezogen. Der verstärkte Erwerb von „piere grande“ diente der Fortsetzung des gesamten Bauvorhabens, erlaubt also keine differenzierte Aussage über den Arbeitshergang im Bereich von Langhaus und Chor.

Am 7. Dezember 1462 wurde das Dach von Chor und Langhaus der alten Kirche ausgebessert beziehungsweise erneuert: „...contadi a mo polo marangon per resto dacordo de suo manifatura de duc. . . el de aver per maistranza per el colmo dela capela in culata conzonta con el colmo dela giexia. . .“³⁸. In diesem Zusammenhang mögen auch die bereits ein Jahr zuvor abgerechneten zwanzig Balken verwendet worden sein, nämlich für die Konstruktion eines Dachstuhls³⁹.

Nach den abschließenden Arbeiten am umgestalteten Altbau konnte man sich dessen Innenausstattung zuwenden. Im April 1463 wurden Malereien und ein großes Kruzifix bezahlt⁴⁰. Im gleichen Jahr folgten weitere malerische Arbeiten: „per penture la capeleta dentro da le done ed a mo Zorzi bagnol pentor per suo manifatura di aver depento el graner e faza de la giexia piccola. i profeti frixi e S. Zaccaria sopra la porta“⁴¹. All dies bezieht sich auf Teile der alten, umgebauten Kirche. Legt man die heutige Situation zugrunde, so wurden Mittelschiff und rechtes Seitenschiff in ihrer Länge unterteilt und zu unterschiedlichen Zwecken genutzt. Der sich an den Chor anschließende größere Raum mit dem Chorgestühl diente den Nonnen als Gebets- und Versammlungsraum und trägt heute den Namen Capella di San Atanasio. Der hohe quadratische Raum tritt auf dem Venedig-Plan des Jacopo Barbari von 1500 am Außenbau der Kirche deutlich hervor. Das alte, mit Kreuzrippen in vier Jochen überwölbte Langhaus muß demnach bereits vor Anfertigung dieses Stadtplanes aufgegeben worden sein. Der sich westlich anschließende Teil der alten Kirche könnte als Empfangs- und Sprechzim-

³⁶Siehe Anmerkung 29 auf Seite 35.

³⁷Ldf, S. 83

³⁸Ldf, S. 97.

³⁹Siehe Seite 36.

⁴⁰16. April 1463: „per pentura cori per la spirito santa per ma maria e samaritana marcella istitutus dora el foiamo de safo la crox granda dela chapelo fra ori manifatura. . .“ (Ldf, S. 74).

⁴¹Ldf, S. 95.

3. Baugeschichte

mer gedient haben. Um den Klosterbetrieb nicht unnötig zu stören, wurden die Umbauten mit höchster Priorität vorangetrieben, gleichzeitig wurde die aufwendige Ausgestaltung des Chores fortgeführt. Die goldenen Retabelaltäre von 1443⁴² fanden ihre Aufstellung unter den Fresken des Florentiners Andrea del Castagno. Repräsentation war — wie man sah — von nicht unerheblicher Bedeutung für das Kloster San Zaccaria, und so lag das Hauptinteresse in der Fertigstellung einer funktionsfähigen Kirchenanlage.

Die Konzentration der Arbeiten auf die alte Kirche könnte vereinfachenderweise dahingehend interpretiert werden, daß der Baubeginn der neuen Kirche erst in die sechziger Jahren zu datieren sei⁴³. Dagegen spricht der Erwerb jener für die Fassadenreliefs zu verwendenden Tafeln bereits Ende 1459; damals erwartete man offenbar die Fertigstellung des Sockelgeschosses in den nächsten Jahren. Für den Chorbereich darf aufgrund einer Aufzeichnung vom 26. November 1463 ein fortgeschrittenes Baustadium in den Umgangskapellen angenommen werden: „per fatura de groppi IIII va nele Capele“⁴⁴. Diese vier für Kapellen bestimmten Gesimse lassen sich wohl — da die Anzahl der Gesimse mit der Zahl der Kapellen korreliert und sich auch keine denkbaren Alternativen finden lassen — mit jenen kassettierten Gurtgesimsen identifizieren, welche die vier Umgangskapellen im ersten Drittel ihrer Höhe teilen.

Man kann daher eine Aussage über den Stand der Bautätigkeit um 1463 treffen. Die Mauern der vier Apsiden des Umgangs müssen mindestens bis in die Höhe der Gurtgesimse gereicht haben; was bedeutet, daß die Chorlösung der ersten Planungsphase entstammt. Dies läßt sich auch auf der Außenseite, am Sockel aus istrischem Stein belegen: Über einem planen Bereich liegt, durch einen tiefen Einstich getrennt, ein Rundstab; darüber setzt sich der Stein — auf Mauerniveau zurückgesetzt — noch einige Steinlagen fort. Ein identisches Profil erstreckt sich über den Fassadenbereich der alten Kirche, der gleichzeitig mit der Errichtung des Neubaus umgebaut wurde⁴⁵. Im Innenraum wiederholt sich dies Profil ein weiteres Mal, und zwar an der Stufe, die die Kapellen gegenüber dem Kirchenraum erhöht. Obwohl hier Funktionalität (Schutz vor aufsteigender Feuchtigkeit) im Vordergrund stand, deutet die bemerkenswerte formale Kontinuität dieses bescheidenen Sockels auf einen zeitlichen Zusammenhang hin: Offensichtlich wurde gleichzeitig an Fassade und Chorbereich gearbeitet.

⁴²R. Pallucchini 1966, S. 99–100.

⁴³Die naturgemäß sehr kurze Erwähnung im Reiseführer E. Hubala 1965, S. 349 „...erst in den 60er Jahren energisch in Angriff genommen wurde.“ läßt diese Interpretation erkennen.

⁴⁴P. Paoletti 1893, S. 70.

⁴⁵Photos, die 1921 vor der Restaurierung aufgenommen wurden, lassen eindeutig spätere Vermauerungen vom ursprünglichen Mauerwerk und dazugehörigem Sockel trennen. Der zwischen neuer Kirche und dem nach 1921 ergänzten Portal befindliche Sockel kann als der ursprüngliche angesehen werden.

3. Baugeschichte



Abbildung 3.4.: Sockelzone Apsidenkranz

Immer spärlichere Aufzeichnungen erschweren für die folgenden Jahre eine Rekonstruktion des Baubetriebes. Die wenigen konkreten Abrechnungen betreffen die Ausstattung der alten Kirche. Im Januar des Jahres 1464 entlohnte man Meister Luca für die Fertigstellung eines Lesepultes, das mit dem heute in der Capella di San Atanasio befindlichen identifiziert werden kann, da sich dessen florale Ornamentik stilistisch in diese Zeit einordnen läßt⁴⁶. In den Jahren 1465 und 1466 wurden wiederholt Fenster und Portale zwischen dem Sprechzimmer und angrenzenden Kirchenräumen errichtet. Marco Cozzi, der das Chorgestühl angefertigt hatte, erhielt auch den Auftrag für die heute nicht mehr existierende Verbindungstür zwischen Sprechzimmer und Kirche⁴⁷, die man sich wohl als eine Holztür mit Intarsienschmuck vorzustellen hat⁴⁸.

Für die Jahre 1465 bis 1473 gelingt es nur mit Mühe, einige Hinweise für Bautätigkeit an San Zaccaria aufzuspüren. Die letzten Eintragungen auf Seite 119 im Libro dela fabrica betreffen das Jahr 1465. Die nächste Aufzeichnung (nun von anderer Hand) findet sich auf Seite 121, sie bezieht sich auf das Jahr 1473. Für das Jahr 1469 fand Paoletti drei weitere Abrechnungen betreffend die Anfertigung von Kapitellen. Zwar wird der Anbringungsort nicht erwähnt,

⁴⁶P. Paoletti 1893, S. 67.

⁴⁷„la finestra sotoel portegal appresso el parlatorio; la pentura dele croxerete dentro dale done in giexia dove e il parlatorio de le fenestre; i banchi ed appoggiatoi in giexia al parlatorio dele fenestre, e la porta che va de parlador in giexia“ (P. Paoletti 1893, S. 67).

⁴⁸Einen Eindruck vermittelt ein Portal in der Kirche San Anastasia in Verona, entstanden um 1452. (C. Cipolla 1880, S. 252).

3. Baugeschichte

doch scheint es um die neue Kirche zu gehen⁴⁹; vielleicht handelt es sich um die Kapitelle der apsidialen Kapellen.

Auch wenn der Verlust einiger Aufzeichnungen oder Papiere nicht ausgeschlossen werden kann, ist für die Jahre 1465 bis 1473 eine Verlangsamung der Bautätigkeit zu vermuten. Ein möglicher Grund sind die zahlreichen anderen Verpflichtungen, denen Antonio Gambello, der „Proto“ von San Zaccaria, zu dieser Zeit nachkommen mußte⁵⁰: In den Jahren 1467/68 arbeitete er nachweislich auf dem Lido, am Fundament des Castel nuovo. Am 19. Juli 1470 wurde neben anderen Baumeistern auch „Antonio da S. Zaccaria“ im Rahmen von Restaurierungen am Gewölbe von San Marco konsultiert. Am 9. Oktober 1473 bezahlte die Kirche S. Chiara auf Murano „Antonio de Marcho“ für nicht näher bezeichnete Arbeiten, und in seinem Testament vom 29. Oktober 1471 bestimmte Doge Cristoforo Moro den „maistro Antonio tajapiera de S. zaccaria“ zum Leiter der Arbeiten an seiner Grabkapelle in San Giobbe.

Auch die schon mehrfach beobachteten Unterbrechungen der Bauarbeiten an San Zaccaria könnten zumindest teilweise durch Abwesenheit Gambellos erklärt werden⁵¹. Dies läßt der zweite Vertrag zwischen dem Kloster und Maistro Antonio vom 12. April 1477 vermuten⁵². Das Hauptanliegen dieses Schriftstückes kann in dem Bestreben gesehen werden, möglichst keine Zeit bei der Vollendung des ehrgeizigen Bauvorhabens zu verlieren: Eine längere Bauzeit bedeutete eine Beeinträchtigung des Klosterlebens und höhere Kosten. Auch dieser Vertrag enthält keine Angaben über das Planungsvorhaben der zu errichtenden Kirche, er legte einzig die Arbeitsbedingungen Antonios fest. Dabei wird die Forderung aufgestellt, für den Fall einer Abwesenheit des „Proto“ einen verantwortlichen Vertreter zu bestimmen, damit die Bautätigkeit nicht zum Stocken komme. Dies setzte detaillierte Baupläne voraus, die den genauen Bauablauf und exakte Maße enthalten mußten, um dem Stellvertreter eine Fortsetzung der Arbeiten ohne Planabweichung zu erlauben. Weiterhin sollte laut Vertrag eine Bezahlung des „Proto“ nur während seiner Anwesenheit auf der Baustelle erfolgen. Hier spiegelt der Vertrag offenbar vorangegangene schlechte Erfahrungen mit Antonio Gambello wider, die es für die folgende Zeit zu vermeiden galt.

Ab 1473 gibt es wieder eine dichtere Datenfolge zur Baugeschichte von San Zaccaria: Zum ersten Mal benennt eine — ansonsten unergiebig — Notiz vom Dezember jenes Jahres die

⁴⁹18. August 1469: „Chontadi a mo lucha per parte de lidi ducti II, ... mo lucha per resto de lavoro de intaiio ducti II, L.IIIJ, ... mo Felipo pe parte de lavorar j lidi ducti I, ... mo michiele belegnio ducti.-s.III, mo michiel per resto di lidj ducti I, L.II, s.III“ (P. Paoletti 1893, S. 71).

⁵⁰Die Angaben zu Gambellos Bautätigkeit entstammen P. Paoletti 1893, S. 73.

⁵¹Wie bereits in der Einleitung erörtert, könnten unterschiedlichste Gründe die Bauaktivitäten mit beeinflußt haben.

⁵²Der bereits von Paoletti 1893 in Teilen veröffentlichte Vertrag befindet sich im vollen Wortlaut im Anhang ab Seite 145.

3. Baugeschichte

alte Kirche und unterscheidet zwischen den Kirchenbauten (nachdem bereits 1463 die „giexia piccola“ genannt worden war): „... per tirar do lidi i chiezia vechia“⁵³.

Am 5. Oktober 1474 wurde der „Proto“ für Arbeiten entlohnt: „contadi pe resto de quello la lavorato ducti V, e per el tempo fo lavorando al sepurchio ducti VI“⁵⁴. Dieses ohne den Namen einer auftraggebenden Familie erwähnte Grab muß als der bereits erwähnte Nachbau des Heiligen Grabes angesehen werden⁵⁵. Da die Arbeiten des Antonio Gambello technisch-ingenieurmäßige Ausrichtung besaßen, ist nicht anzunehmen, daß er lediglich für Arbeiten an oder Entwürfe zu einem Sarkophag herangezogen worden wäre, der das Heilige Grab repräsentiert hätte⁵⁶. Vielmehr darf man wohl das Stichwort „sepurchio“ auf die gesamte Heilig-Grab-Architektur beziehen, die in San Zaccaria als durchbrochener Umgangschor realisiert wurde⁵⁷. Voraussetzung für die Errichtung der Säulen im Innenchorbereich war die Fertigstellung der Fundamente und des Sockels. Dieser für die Statik entscheidende Bereich im Innenraum mußte mit größter Sorgfalt und Präzision ausgeführt werden. Daher lag es nahe, diese Arbeit Antonio Gambello persönlich zu übertragen.

In den siebziger Jahren schritt der Ausbau des Innenraums von San Zaccaria zielstrebig voran, wobei die Steinbearbeitung gegenüber den Maurerarbeiten zunahm. Die Steinmetzen Giovanni Buora, Lucha da Isola und Domenico Duca, die auch in San Michele und an der Scuola Grande di San Marco tätig waren, führten den Hauptteil der entsprechenden Arbeiten aus. Vor allem waren sie für die Kapitelle des Chorumganges und des Langhauses verantwortlich, die formale Verwandtschaft mit den, ebenfalls keiner klassischen Säulenordnung angehörenden, Phantasiekapitellen in San Michele aufweisen.

Im März 1476 wurden Bimssteine zum Glätten von Säulen benötigt⁵⁸. Zwei Monate später skulptierten Giovanni Buora und Meister Lucha bereits erste Kapitelle⁵⁹. Beide Arbeitsschritte beziehen sich auf die Langhaussäulen, die aus einem gemauerten Kern und aufgelegter, geschliffener Steinverkleidung bestehen. Um den Halbsäulen, die im Innenraum an der Fassade anliegen, Halt zu geben, mußte das Fassadenmauerwerk bereits eine gewisse Höhe erreicht haben. Nachdem die Angaben bis zum Jahre 1462 darauf hindeuten, daß die Außenmauern

⁵³Ldf, S. 121; siehe Seite 37.

⁵⁴Ldf, S. 130.

⁵⁵Auch spricht eine Bezahlung direkt durch das Kloster gegen ein Privatgrab.

⁵⁶Dieser Heilig-Grab-Typus existierte beispielsweise in der bereits erwähnten Kirche Santo Sepolcro; die überkommenen Teile dieser Konstruktion befinden sich heute in der Kirche San Martino in Venedig.

⁵⁷Gambellos Aktivitäten lassen sich zunächst nicht interpretieren, finden jedoch mit Aufzeichnungen des Jahres 1477 ihre Bestätigung, siehe Seite 40.

⁵⁸11. März 1476: „...pomegi volta la colonna“ (Ldf, S. 134).

⁵⁹6. Mai 1476: „mo Zuane buora per prinzipiar li lidi dele cholone grande... mo Lucha per diti lidi“ (P. Paoletti 1893, S. 71).

3. Baugeschichte

damals bis zur Höhe des Sockelgeschosses gediehen waren, forderte die Errichtung der Säulen 1476/77 eine Mindesthöhe, die bis zum zweiten Stockwerk reichte. Ähnliches gilt für den Chorbereich: Die Halbsäule erforderte auch dort ihre Verankerung am Innenchor. Die entsprechenden Arbeiten zogen sich offenbar bis ins folgende Jahr hin, denn die Anfertigung der halben Kapitelle wurde erst für den April 1477 abgerechnet⁶⁰. Am 12. jenes Monats wurde der bereits erwähnte Vertrag⁶¹ abgefaßt, der das Arbeitsverhältnis mit dem „Proto Antonio de Marco“ erneuert.

Im Jahre 1477 wiederholten sich die Arbeitsabläufe des Vorjahres, der Innenausbau schritt voran. So kaufte man am 20. Mai 1477 Befestigungsmaterialien, die nötig waren, um einige Säulen, vermutlich die zu Beginn der Bauarbeiten erworbenen Marmorsäulen, aufzurichten⁶². Die zeitliche Nähe zwischen dem Aufmauern der großen Langhaussäulen und der Aufstellung der Marmorsäulen rückt diese Aktivitäten in einen Zusammenhang: Vermutlich war der Moment für die entscheidende Verbindung von Langhaus und Innenchor gekommen.

Ein „pilastro del Sepurchio“⁶³, für den der Maurer Maistro Ambruoxo im Juni 1477 entlohnt wurde, bezeichnet wohl den Mauerstreifen zwischen Langhaussäule und Innenchor. Die architektonische Definition eines Pilasters muß bei dieser Deutung des Dokumentes außer acht bleiben, da solches akademisches Wissen nicht vorausgesetzt werden kann und — wie die Aufzeichnungen lehren — auch nicht im Gebrauch war. So bezeichnete „pilastro“ (wenn keine nähere Differenzierung erfolgte) schlicht eine Stütze, die im Gegensatz zu einer Säule keinen runden, sondern einen eckigen Grundriß besaß⁶⁴. Daß „Sepurchio“ den Innenchor meint, geht aus der oben analysierten Abrechnung⁶⁵ des 5. Oktober 1474 hervor. Die explizite Nennung des „Sepurchio“ im direkten Zusammenhang mit der Innenraumarchitektur beweist die planmäßige Konzeption des Heiligen Grabes als einer in der Kirche realisierten Architektur⁶⁶.

Um Kosten und Zeit zu sparen, erwarb man — wie gesehen — einen großen Teil des Baumaterials in Venedig und der näheren Umgebung. Dennoch blieben zur Deckung des Bedarfs Materialtransporte aus Istrien unumgänglich. Im Jahre 1477 hielt sich Maistro Venier für

⁶⁰7. Juni 1477: „a Alegreto per nome de domenego ducha per parte de 1/2 lido L VIs.III“ (P. Paoletti 1893, S. 71).

⁶¹Vertrag im Anhang ab Seite 145.

⁶²„Si not la spexa di ferramenta per la giexia die dar (?) per agudi per finchar le armadure per alziare le cholone compradi in piazzia in la Ra ma e camerlenghe“ (Ldf, S. 141).

⁶³7. und 14. Juni 1477: „...mo Ambruoxo per lavorar el pilastro del Sepurchio riceve s. XXIII alla giornata“ (P. Paoletti 1893, S. 109).

⁶⁴Zum Beispiel der bereits erwähnte „pilastro cordoni ritorti“ an den Ecken der Fassade, diese Beschreibung soll die Abgrenzung gegenüber einer Säule ausdrücken.

⁶⁵Siehe Anmerkung 54 auf der vorherigen Seite.

⁶⁶Ein Heiligengrab wird dagegen häufig mit „corpo di ...“ bezeichnet.

3. Baugeschichte

einige Zeit in Istrien auf⁶⁷. Steineinkäufe oblagen oft dem Baumeister, konnten aber in einzelnen Fällen einem erfahrenen und mit dem Bau vertrauten Meister übertragen werden. In Venedig lagerte das beschaffte Baumaterial vor der Kirche auf dem Campo. Es finden sich zahlreiche Abrechnungen für die Bezahlung von *facchini*, Gehilfen, die angestellt wurden, um große Steine in die Kirche zu tragen, z. B.: „a facchini porta le piere laurade era jn campo mese in chiesia in una dele chapelle L.III.s“⁶⁸. Die Arbeiten am Kapellenkranz schritten demnach weiter voran. Am 11. Mai 1478 („...piere vive per investixon dai trafori...“) und am 21. April 1480 („...mezi lidi va aistrafori...“) wird von der Steinverkleidung einiger Durchbrüche gesprochen. Paoletti sieht diese Notizen in Zusammenhang und bezieht sie auf die Verkleidungen der fünf Spitzbögen im Innenchor⁶⁹. Als Maueraufbrüche können aber auch die Aushöhlungen der Kapellenwände angesehen werden. Bei einer solchen Deutung stünden die Notizen in direktem Zusammenhang mit den registrierten Arbeiten in den Kapellen.

Im Jahre 1479 erhielt das Kloster eine reiches Materialgeschenk. Der Bischof von Brescia, Domenico de Dominicis, ein bedeutender Kirchenmann, der auch in Rom am päpstlichen Hof sehr geschätzt wurde⁷⁰, wünschte in seinem Testament vom 12. November, eine Grabstelle für sich und seine Familie in einer der Kapellen von San Zaccaria zu erhalten. Deshalb spendete er dem Kloster zwölf große und sechs kleinere Marmorsäulen: „Avendo per il passato il R P D D. Domenico Dominicis vescovo di Brescia donato al Monastero colonne di marmo grandi num. 12 sopra le quali si fabricasse la chiesa; e la meta di altre colonne piu piccole pur di marmo con questa condizione che gli dassero una delle quattro cappelle a loro piacimento per farvi la sepoltura per se e pe i suoi parenti. . . e lasciata dalle monache a suo piacere la scelta, elesse la Cappella di mezzo a mano destra entrando, sopra la quale e scolpita l immagine di S. Zaccaria, ordinando che sopra la sepoltura si ponga l arma sua, e la cappella si chiami di que de Dominicis, come piu diffusamente si legge nell istromento 1477 ecc.“⁷¹ Die Verfügung, die Kirche über den zwölf gestifteten großen Säulen zu errichten, kann als metaphorische Würdeformel angesehen werden: Die Zahl zwölf wird in der christlichen Symbolik häufig mit den zwölf Aposteln gleichgesetzt, die das Fundament für die Verbreitung des christlichen Glaubens oder eben die Stützen der (bzw. einer bestimmten) Kirche bilden. Die Formulierung des Schenkungsdokumentes unterstreicht die Kostbarkeit der Gabe, welche gewissermaßen eine Vorausbezahlung für die Nutzung der Kapelle darstellte. Die Grablege des Bischofs be-

⁶⁷ „a mo Venier per resto de zornade CXXXII el lavoro in istria a spontare piere a s. XXVI al di“ (P. Paoletti 1893, S. 109).

⁶⁸Ldf, S. 152.

⁶⁹P. Paoletti 1893, S. 72.

⁷⁰L. Pastor 1895, Bd. 2, S. 189.

⁷¹P. Paoletti 1893, S. 68.

3. Baugeschichte

findet sich noch heute an der von ihm beschriebenen Stelle, in der mittleren Kapelle, unter der Skulptur des Propheten Zacharias, dessen Brustfigur den Schlußstein des Kapellenbogens schmückt. Trotz der Beschreibung im Testament des Bischofs kann nicht ohne weiteres davon ausgegangen werden, daß die Kapellen 1479 bis zur Höhe der Wölbung standen. Da die Baupläne wohl auch Aussehen und Skulpturenschmuck der Chorpartie beinhalteten, konnte der Bischof darüber informiert werden und seine Wahl sogar treffen ohne die Kirche oder ihre Pläne gesehen zu haben. Der Verbleib der gestifteten Säulen ist ungewiß, vielleicht erhielten sie ihre neue Plazierung an den Seitenaltären, in denen zwölf große und zwölf sehr viel kleinere Marmorsäulen Verwendung fanden. Stilistisch ließe sich für den Aufbau der Wandaltäre Mauro Codussis Urheberschaft vermuten⁷², daher könnte ihr Entwurf in seine Bauplanung für San Zaccaria eingeordnet werden.

1481 kündigt sich in der Baugeschichte von San Zaccaria eine Wende an. Antonio Gambello taucht nun nicht mehr in den Abrechnungen auf, ein Dokument bestätigt seinen Tod⁷³. Dieser Umstand fand im „Libro dela fabrica“ keinen Vermerk, die Arbeiten schritten zunächst ohne Planänderung voran, da ja für die Abwesenheit des Baumeisters Vorkehrungen getroffen waren (siehe Seite 40 zum Vertrag von 1477). Die zwei Meister Venier und Lazzaro traten nun verstärkt in Erscheinung und leiteten die Handwerker an. Sie fertigten Lehren und Muster an, die den ausführenden Handwerkern zur Verfügung gestellt wurden: „a mo laziaro per far sagome — L. 1 s. 5“⁷⁴ und „... mo venier per dare a zian buxeto per miera xviii piere...“⁷⁵.

Im Apsisbereich waren die Arbeiten weit fortgeschritten: „Avemo spexo par saldare i murj de la chapella de laltare grando inbochar e bianchizar et con zeso — duc. VIII L.III s.X.“⁷⁶. Die hier erwähnten Arbeitsschritte — Verbinden der Mauern, Verputzen, Weißen und die anschließende hellblaue Bemalung — können nur auf den alten Kirchenbau bezogen sein, denn die analoge Stelle im Neubau, der Innenchor, besitzt keine Mauern. Zudem befand sich der Hauptaltar noch in der Capella di San Tarasio. In Zusammenspiel mit dem Gold der Altäre muß die blaue Farbe eine eindruckliche Wirkung ergeben haben, die bis heute noch teilweise nachzuvollziehen ist.

Im November 1481 und im April 1482 wurde weiter an den Langhaussäulen gearbeitet⁷⁷. Dies verwundert nicht, da sie die Hauptstützen des Kirchenhauses bilden und sie hohen statischen

⁷²Eine stilistische Betrachtung steht noch aus.

⁷³Testament des Klosters mit der Verfügung, für die Witwe und die Kinder zu sorgen. (P. Paoletti 1893, S. 72).

⁷⁴10. Juni 1481 (P. Paoletti 1893, S. 109).

⁷⁵16. November 1481 (Ldf, S. 164).

⁷⁶P. Paoletti 1893, S. 109; ASV, San Zaccaria B9 Memoriale

⁷⁷„Cont a ser dorigo de roman per so resto de. condutura de la colona et piere per miera CCLXXXVIII...L.CCXXX s.VIII E per la colona per miera XX..L.XX.. Ai begamaschj descarga el dito maran duc XVIII“; „mo Veror taiapiera per lavorar la colona granda da cordo...“ (P. Paoletti 1893, S. 109).

3. Baugeschichte

Anforderungen zu genügen hatten. Nachdem die Außenmauern standen und die Errichtung der großen Säulen geglückt war, hätten nun die Vorbereitungen für Dachkonstruktion und Einwölbung folgen können. Die komplizierte Statik erforderte einen erfahrenen Bauleiter, der nach dem Tode Gambellos nicht mehr zur Verfügung stand. Die geringe Anzahl der Eintragungen, die sich im „Libro dela fabrica“ für 1482 finden, belegen die Verlangsamung der Bauaktivitäten. Am 5. April des Jahres taucht Veniers Name zum letzten Mal im „Libro dela fabrica“ auf⁷⁸. Am 20. Juni 1483 wurde Lazzaro letztmalig bezahlt⁷⁹.

Mit dem 12. Juni 1483 trat Mauro Codussi als neuer „Proto“ in den Dienst der Nonnen von San Zaccaria: „Maistro Moro nostro proto die aver adi XII zugno che se haconza con la reverendissima madona badessa e chamerlengo e done, presente messer Piero Donado e messer Lorenzo Loredan q.messer Antonio, ai lavorare et de taiapiera et de murer. Et quello son a far de marangon e die haver per el tempo el stara in la tera a raxon de ducati LXXX al ano“⁸⁰. Die Entscheidung für Codussi wurde wohl u. a. durch die verwandtschaftliche Beziehung der amtierenden Äbtissin Lucia Donà mit Piero Donà, dem Abt von San Michele in Isola, gefördert. An San Michele hatte Mauro Codussi seine Fähigkeiten als Architekt und leitender Baumeister unter Beweis gestellt und dabei die erste Architektur in Venedig geschaffen, die sich durch Gestaltung ihrer Fassade bewußt von der dortigen Gotik abhob. Die Klostersgemeinschaft, für die Codussi damals arbeitete, rühmte seine Arbeit als Ausdruck einer wahrhaft antiken Form. Pietro Delfino beschrieb den Bau in einem Brief an den Abt Pietro Donà als „... tanto artificio erectum, quae non modo antiquum redalet, verum etiam maximam refert antiquitatem. ...“⁸¹.

In den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts veränderten sich die Architekturbestrebungen in Venedig. Mit Santa Maria dei Miracoli entstand seit 1481 unter der Leitung von Pietro Lombardo ein neuer Kirchentypus. Marmorinkrustationen und Ausstattung dieser Kirche fanden höchste Bewunderung in der Stadt. Dieser Konkurrenz mußte sich Codussi in San Zaccaria stellen. Es galt nicht nur, den Bau möglichst schnell und komplikationslos zu vollenden, sondern gleichzeitig neueste Formen aufzugreifen. Obwohl sich der Bau bereits in einem weit fortgeschrittenen Stadium befand, gelang es Codussi, der fertigen Kirche seinen Stil aufzuprägen. Die Schwerpunkte seiner Bautätigkeit lagen in der Einwölbung, dem Aufsetzen des

⁷⁸P. Paoletti 1893, S. 109.

Venier war auch an der Scuola Grande di San Marco tätig, sein Tod wird für das Jahr 1483 angenommen. (P. Paoletti 1929, S. 18).

⁷⁹„mo lazario per so resto de lavorar volte per aver lavora pezi VI grandi a modo iu LXVI s.XVIII. Et per lavora p XIII per duc III a luobo de pezi VIII L XXVI s XVI se bate duc VI abu per avantj contati a mo vetor a fato p. VI grande e pezi XII pizolli del qual amontar e sta abatudo duc VI abudi per avanti -resta aver contadi“ (P. Paoletti 1893, S. 109).

⁸⁰L. Olivato — L. Puppi 1977, S. 258.

⁸¹P. Paoletti 1893, S. 165.

3. Baugeschichte

Daches und der Verkleidung der oberen Stockwerke der Kirchenfassade. Neben der Erstellung von neuen Plänen mußte sich Codussi auch um weiteres Baumaterial bemühen. Nach seinem Dienstantritt 1483 nahmen die Aktivitäten deutlich zu. Am 20. Juni wurde „mo lasziaro“ für den Rest der Arbeit bezahlt, die zu Teilen schon am 2. März abgerechnet worden war⁸². Ebenfalls am 20. Juni benötigte man Kalk („... la chalzina per giexia nuova...“)⁸³, am darauffolgenden Tag Dachziegel, um ihn abzudecken („... per copi mille per covrir la chalzina in giexia nuova...“)⁸⁴. Kalk wurde sowohl für die Zubereitung von Mörtel verwendet, als auch zum Verputzen und Streichen der Wände. In den zwei Wochen nach Codussis Vertragsabschluß folgten sofort grundlegende Arbeiten, die sich dahingehend deuten lassen, daß Handwerker mit neuen Maßen und Aufträgen versehen wurden. Dazu benötigte man Papier und Zinn, um daraus Lehren anzufertigen: „... per charta da sagome“, „... per lame de fero stagna per fare sagome“⁸⁵.

Am 18. Juli 1483 ergingen Bezahlungen „a Zuan buora per parte de frixo de la Porta“⁸⁶. Dies kann sich nur auf das Hauptportal beziehen. Die nun entstandenen Pilasterspiegel mit Rankenmotiven kontrastieren mit dem deutlich älteren Rahmensystem der Sockelverkleidung. Neben diesen stilistischen Brüchen finden sich auch handwerkliche: Abgeschlagene Teile des auslaufenden Sockels und Ergänzungen der Marmorverkleidung belegen die Veränderungen. Daß das Hauptportal erst nachträglich in das bereits verkleidete Sockelgeschoß eingesetzt wurde, kann praktisch begründet werden: Solange die Kirche einer Baustelle glich und große Mengen Materials unterschiedlicher Größe und Beschaffenheit in den entstehenden Kirchenraum hinein transportiert werden mußten, wäre es wenig sinnvoll gewesen, Portal und Türgewände fertigzustellen und damit den Durchgang zu verschmälern und ihn Beschädigungen auszusetzen. Da man also mit der Vollendung bis zu einem fortgeschrittenen Zeitpunkt gewartet hatte, fiel es leicht, einen neuen Plan für das noch nicht ausgeführte Portal umzusetzen. Tatsächlich setzte Giovanni Buora mit den neuen Formen des Hauptportals einen deutlichen Akzent in das Sockelgeschoß von San Zaccaria. Die Ausführung des ornamentalen Schmucks auf den Pilastern zog sich bis Dezember des Jahres hin. Im Zusammenhang dieser Arbeiten läßt sich auch die Aufgabe Domenico Ducas sehen, der „una confetiera soto la palestra dela porta granda“⁸⁷ fertigte. Da Domenico auch an der Scuola Grande di San Marco für ornamentalen Schmuck verantwortlich war, können ihm die Fruchtkörbe an den Kapitellen zugeschrieben werden.

⁸²P. Paoletti 1893, S. 109.

⁸³Ldf, S. 172.

⁸⁴Ldf, S. 172.

⁸⁵Ldf, S. 169,171.

⁸⁶P. Paoletti 1893, S. 109.

⁸⁷P. Paoletti 1893, S. 109.

3. Baugeschichte

Einen wichtigen Hinweis auf den Stand der Bauarbeiten liefert die Erwähnung von „... pezi XXXV de volte que a andar sopra el lavorar del Sepurchio dove sen a puzar...“⁸⁸. Diese 35 Bauteile finden sich in den kassettierten Spitzbögen des Innenchores. Jeder dieser fünf Bögen besteht aus sieben steinernen Werkstücken; die Nähte sind klar zu erkennen. Der auffällige stilistische Bruch zwischen den aufstrebenden polygonalen Pfeilern und den darauf errichteten Spitzbögen ließ bereits bei flüchtiger Betrachtung einen Planwechsel vermuten, der nun durch die oben genannte Quelle seine Bestätigung findet. Man kann davon ausgehen, daß die obere Arkade im Chor bei Codussis Eintritt in den Baubetrieb von San Zaccaria noch nicht ausgeführt war, sie also seiner Planung entstammen dürfte. Im Langhaus verläuft die durch den Planungswechsel bedingte Trennlinie oberhalb der Adlerkapitelle.

Die bisherige Rekonstruktion der Baugeschichte von San Zaccaria zeigt deutlich, daß die Errichtung der Gewölbekonstruktion unter Codussis Verantwortung fiel. Stil und architektonische Lösung erhärten seine Urheberschaft zusätzlich. Ein typisches Stilmerkmal Mauro Codussis sind die traditionellen venezianischen Kuppeln, mit denen er häufig Kirchenräume überwölbte, so in Santa Maria Formosa und San Giovanni Crisostomo. Im Umgangschor von San Zaccaria fallen die verzerrten Proportionen der beiden an das Langhaus grenzenden Kuppeln auf, besonders aber die — sowohl im Altarraum wie auch zum Umgang hin — in Kämpferhöhe unmotiviert endenden polygonalen Pfeiler im ersten Stützenbündel an der Grenze zum Langhaus. Als ursprünglich geplante Wölbungs konstruktion ließe sich am ehesten ein gotisches Kreuzrippengewölbe vorstellen. Dadurch erhielten die jetzt funktionslosen Pfeiler einen Zweck und anstelle der beiden verzerrten Kuppeln fänden sich (ebenfalls, aber auf weniger auffällige Weise, asymmetrische) Rippenkonstruktionen⁸⁹.

Nachdem Mauro Codussi ein halbes Jahr als Bauleiter gearbeitet hatte bestätigte man den Vertrag⁹⁰; es kann geschlossen werden, daß die Tätigkeit des „Proto“ zur Zufriedenheit der Nonnen verlief. Die Jahre 1483 und 1484 kennzeichnet ein fortlaufend reger Materialeinkauf. Am 23. September 1483 wurde der Erwerb von schwarzem Veroneser Stein registriert⁹¹. Dieser schwarze Stein fand seine Verwendung wohl größtenteils in der Auslegung des Fußbodens, mit der nun ebenfalls begonnen werden konnte. Am 31. Oktober reiste Codussi selbst nach

⁸⁸ „Filipo de marchio bona da orsera et zian de martin da ruigno die dar adi XXIII luio a la Ra ma e chamerlenge che le e stada chapara e parte di pagamento de piere i ne die dar ale mixure dadellj per mo moro nostro proto ... pe ducti XLIII el schargo de trexento miera e nui le devemo farlli despontar de la . E dieno dare sopra marcha pezi XXXV de volte que a andar sopra el lavorar del Sepurchio dove sen a puzar la chapa el qual felipo a abu contadi di nolo del dito zian de martin ed ubligadi lun per laltro n tuto - Adi VIII dezembre i fo manda per mo moro nostro proto per parte ut supra“ (P. Paoletti 1893, S. 109).

⁸⁹ Die ausführliche stilistische Würdigung und der Rekonstruktionsversuch des ursprünglichen Planes erfolgt an späterer Stelle ab Seite 117.

⁹⁰ L. Olivato — L. Puppi 1977, S. 258.

⁹¹ „per piere negre veronese abude da maestro Piero Lombardo“ (L. Olivato — L. Puppi, S. 258).

3. Baugeschichte



Abbildung 3.5.: Polygonaler Pfeiler im Umgangschor

Verona, um dort weitere Steinkäufe zu veranlassen. Am 8. November begaben sich einige Handwerksmeister in die Steinbrüche nach Istrien⁹². Allein für die Verkleidung der Fassade wurde eine große Menge weißen Steines benötigt. Die schon am 8. November genannten Filippo de Marcho und Zian de Martin erhielten am 23. Juli eine Restzahlung für die Lieferung von Steinen nach Maßen, die von „Maistro Moro [Codussi]“ vorgegeben worden waren. Nach einem kurzen Aufenthalt in Bergamo begab sich „Maistro Moro“ persönlich nach Istrien, um auch dort den Steinkauf zu überwachen⁹³. Dem Kloster San Francesco de la Croce kaufte man schwarze Steinplatten ab: „Mastro piero da Antonio taiapiera sta a verona ... ave per parte de piere negre. Marmori laste VII chonprade da S. francescho da la croxe da miss. zuane Valaresso per duc XXII“⁹⁴. Solche bereits als Platten zurechtgeschnitten Steine aus dem Besitz anderer Klöster und Kirchen waren schneller verfügbar als rohes Material aus den Steinbrüchen. Wiederholt wurden einzelne Bauteile nach festgelegten Maßen bereits in Istrien grob zugehauen oder sogar fertiggestellt, um bei dem Transport überflüssigen Ballast

⁹²P. Paoletti 1893, S. 109.

⁹³24. April 1484: „mo moro pe nollo de la barcha el porta eduse da Istria et per fito de la cha a orsara... andar a comprar lastoline in Istria“ 24. Januar 1484: „Nicolle del brenta de la priolla da vizenzia die dar ... fo adi XXVIII fevrer per chapara de segare piere...Nicolle del brenta ...die aver adi VIII marzo fo rezevudo pezi XII segadi di Ja colona fo mixura per mo moro con le dito pie LII ha pie V 1/2 al ducato ... amonta in marmori“ (P. Paoletti 1893, S. 109).

⁹⁴26. Mai 1484 (P. Paoletti 1893, S. 109).

3. Baugeschichte

zu vermeiden: „Mo Vettor col suo putto e Zuane de bettin. Filippo di marchio lavora in Istria a spuntar colonne“⁹⁵.

Im Frühjahr wandte man sich verstärkt den Arbeiten an der Fassade zu, für die auch der größte Teil des Steinmaterials gebraucht wurde. Am 7. Mai 1485 erfolgte die Bezahlung an „manfredo e bernardin per parte de lavorar lidi de colone in faza de la giexia. Zuane e matio per parte de far pilastri in la faza de la giexia ed a menegin per parte de lavor soradito“⁹⁶. Sehr detailliert beschreibt der Eintrag vom 25. Juni 1485 die angefertigten Teile: „Ave menegin per so resto del frixo e gola per pie CC e prima fo paga a L.III al pe e a lavor complido die aver a raxon de L.IIIJo s.V el pe e pet a abu in sto di per so resto per aver complido L.XXXII Ave Zuane e mathio compagni per i pilastri de chantonj a L.III s.II el pe e per quelli de mezio a s. XXXI el pe son sta pie LXV 1/2 a s. XXXI el pe... abudo per so resto per aver complido L.V s. VIII... Ave Zuane e mathio per parte del architravo e dela cornixe a s. XXVIII el per e sora marcha duc. 1/2 et abudo per parte duc II. Item ave manfre e bernardin per parte de lidi i fa ...duc III.“⁹⁷. Bei den fünf Fenstern, die am 8. Juni abgerechnet wurden, könnte es sich um die fünf Fenster des mittleren Fassadengeschosses handeln: „agustin e pasqualin per so resto de fare V fenestre e sora marcha capitelli II. Ave manfredo e bernardin per so resto di lidi XX a L.X...“⁹⁸. Um die fünf Fenster des Innenchores kann es sich nicht handeln, da die Bögen in diesem Bereich bereits 1483 eingezogen worden waren. Stilistisch stimmen die dort verwendeten Fenster mit denen von Santa Maria della Carità überein und entsprechen nicht dem Formenschatz Codussis. Es kann jedoch vermutet werden, daß die bereits 1459 bestellten Fenster (siehe Seite 33) auf Geheiß Codussis im Innenchor eine neue und vielleicht ungewöhnlichere Verwendung fanden.

Weitere im Rechnungsbuch vermerkte Architekturteile lassen sich an der Fassade identifizieren; auch die Rahmen, welche die Flächen zwischen den gliedernden Architekturteilen grau umgeben, schlugen sich in den Abrechnungen nieder. Es fällt auf, daß die Eintragungen im „Libro dela fabrica“ nun ausführlicher und präziser Ort und Umfang der Arbeiten beschreiben und auch die Architekturteile stärker differenziert werden als in der ersten Bauphase unter Gambello. Hier kann sich der Einfluß Codussis widerspiegeln, denkbar wäre jedoch auch das Bemühen um eine exaktere Buchführung. Der Dachtrauf wurde noch im August 1485 bezahlt und von der Dachdeckung sprechen die Aufzeichnungen im Dezember⁹⁹. Eine große Zahl von

⁹⁵P. Paoletti 1893, S. 109.

⁹⁶Ldf, S. 199.

⁹⁷Ldf, S. 201.

⁹⁸P. Paoletti 1893, S. 109.

⁹⁹9. August 1485: „...per pie LXXV de grondalli a s. III el pe...“ 3. Dezember 1485: „Contadi a mo Jacopo da Costa per covrir la giexia duc I L. I. s. III. e per le patriarcha s. XV“ (P. Paoletti 1893, S. 109).

3. Baugeschichte

Bogenteilen gibt Auskunft über abschließende Arbeiten an der Fassadenbekrönung¹⁰⁰. Für die Fertigstellung der Fassade darf als terminus postquem 1486 angenommen werden.

Keine der vorhandenen Quellen läßt sich auf das Nischengeschoß beziehen. Dieses Geschoß der Bauphase unter Antonio Gambello zuzuschreiben, gibt es keine Ursache, zudem auch die stilistische Ferne zum Sockelgeschoß dem widerspricht. Mauro Codussi scheidet mit Sicherheit für den Entwurf dieses Geschosses aus, da sich seine Architektursprache wesentlich anspruchsvoller und diffiziler äußert. Als Codussi 1483 seine Arbeit an San Zaccaria aufnahm, muß dieses Stockwerk bereits existiert haben. Die Wände standen bis in Höhe des Nischengeschoßes, die auch den Abmessungen der Langhaussäulen entspricht. Die Stützen waren bereits aufgestellt und die Halbsäule an der Innenfassade brauchte ihren Halt an der Eingangswand. Zwischen dem Ausscheiden Antonios 1481 und dem Eintritt Mauro Codussi 1483 wurde kein „Proto“ für San Zaccaria verpflichtet. Während Gambellos Abwesenheit und nach seinem Tode führten Lazzaro und Venier als Verantwortliche die Bauleitung fort. Sie müssen daher erfahrene Meister gewesen sein, die auch in der Lage waren, einen Fassadenentwurf wie den des Nischengeschoßes zu realisieren bzw. einen vorhandenen Entwurf abzuwandeln. Durch ihre Verantwortung würde sich die (etwas monotone) Gestaltung der Blendarkade erklären.

Nachdem die Fertigstellung der Fassade aus Gründen der Repräsentation beschleunigt worden war, setzten sich die Arbeiten im Kirchenschiff fort. Am 19. August 1486 erhielt Mauro Codussi Zahlungen für die Errichtung des Bogens der großen Kapelle; der Wortlaut deutet auf den Innenchor hin¹⁰¹. Die Arbeiten am Chorbereich scheint auch nach dieser Einwölbung noch nicht abgeschlossen gewesen zu sein. Im März des Jahres 1487 entstanden Rahmen für die Kapellen, die vielleicht mit den grauen Steinrahmen in den als „Volti morti“ bezeichneten Wandarkaden der Umgangskapellen identisch sind¹⁰². Im April festigte man die Statik der Kirche, indem Zuganker von Säule zu Säule gespannt wurden¹⁰³. Da auch die gotischen Großkirchen diese Verstärkungen in der Konstruktionsplanung vorsahen, muß der Einbau der

¹⁰⁰ Juli 1486: „...dadi a mo Coradin ... per pie XXII Cornixe lui a fato a s. XII el pe e per pesi XIII de Volte a L.III el pezo ... abato duc VIII lui a abudo per questo conto e pe pesi XIII de Volto a L.III el pezo ... abato duc VIII lui a abudo pe questo conto e per resto de laltro conto che era duc J.“ (P. Paoletti 1893, S. 109).

¹⁰¹ „Si registra il pagato a Mo Moro el qual dreso el volto dela Capela grande a laude del Signor“ (P. Paoletti 1893, S. 109).

¹⁰² 17. März 1487: „...dadi a mo Antonio taiapiera per lavor sora des. pe l.o de pasa XXVI Cornixe fate per le Capelete picole a s. XVI el pe.. in la qual cornexe el ne so intrade parte dele dicte dei Volti morti“ (P. Paoletti 1893, S. 109); Im Ldf, S. 223 auf den 3. März 1487 datiert. Diese in Analogie zu Codussis Fassadengestaltung stehende Strukturierung wurde im zwanzigsten Jahrhundert bei einer der jüngsten Restaurierungen übertüncht.

¹⁰³ 21. April 1487: Bezahlung „Zuan de Vislmo fabbro le stafe va da una Colona al altra“ (P. Paoletti 1893, S. 109).

3. Baugeschichte

Zuganker in San Zaccaria nicht unbedingt auf die Planänderung in der Gewölbezone zurückgeführt werden.

Die letzten Eintragungen im „Libro dela fabrica“ tragen das Datum 28. Juni 1491, spätere Aufzeichnungen gingen leider verloren¹⁰⁴. Die Ausstattungsarbeiten müssen sich noch längere Zeit fortgesetzt haben, denn erst 1543 wurde San Zaccaria von Giovanni II., dem Bischof von Sibenik, konsekriert. Erst 1595 überführte man die letzten Reliquien aus der alten Kirche¹⁰⁵.

¹⁰⁴L. Olivato — L. Puppi 1977, S. 194.

¹⁰⁵E. A. Cicogna 1824, S. 109, 115.

4. Die Fassade

Die Kirche San Zaccaria mit den angeschlossenen ehemaligen Klostergebäuden liegt mitten in der Stadt umgeben von Wohnhäusern des „Sestiere“ Castello. Die mächtige marmorverkleidete Fassade, an die sich rechts das Ziegelmauerwerk des alten Kirchenbaus anschließt, erhebt sich an der Ostseite eines kleinen Campo, auf den zwei schmale Zugänge führen. Diese Zugänge wurden im 15. Jahrhundert nur am Tage, zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang offen gehalten¹. Sonst hielt man die Tore verschlossen und unterstrich damit die Privatheit und Zugehörigkeit des Platzes zum Kloster². Eine kurz hinter dem von einer gotischen Lünette bekrönten Eingang angebrachte Verbotstafel aus dem 17. Jahrhundert ruft die Zugehörigkeit des Platzes zum Klosterbezirk in Erinnerung: „IN QUESTO CAMPO NELLA CLAUSURA DENTRO DEGLI PORTONI SONO PROHIBITI TUTTI LI GIOCHI IL TUMULTAR STREPITAR DIR PAROLE OBSENE COMMETER DISONESTA FAR IMON-DITIE METERVI ALBERI ANTENNE ROTAMINE QUALSI VOGLIA ALTRA SORTE DI ROBBE SOTTO GRAVIS PENE E PER DECRETO DEL ILL ET ECC SS ESSEG CONTRA LA BLASFEMA DE XVI LVG E.. VIII AGO M.DCXX...“³

Beim Betreten des Platzes überrascht die breite Fassade, die plötzlich hinter den Häusern auftaucht. Der geringe Abstand, der dem Betrachter durch den kleinen Campo gewährt wird, steigert den Eindruck überwältigender Größe. Der klar gezeichnete Umriß und das leuchtende Weiß des Steines würde der Fassade auch eine intensive Fernwirkung erlauben. Ein Blick vom Campanile von San Marco bestätigt diese Vermutung, auch wenn nur die obere Hälfte der Fassade aus dem Häusermeer ragt. Die Wirkung der Licht- und Schattenkontraste, die sich auf dem Fassadenrelief bilden, steigert sich mit zunehmenden Abstand. Ein Seherlebnis von der Gesamtansicht aus der Entfernung bis hin zum Detail, wie es die Kirche San Michele ermöglicht, sah die Platzsituation von San Zaccaria niemals vor. Da die Kirche nicht freisteht

¹E. De Gobbi 1950, S. 5.

²S. Tramontin 1979, S. 14.

³U. Franzoi — D. Di Stefano 1976, S. 402.

4. Die Fassade

und von keiner anderen Seite wahrgenommen werden kann, repräsentiert die Fassade zunächst den gesamten Baukomplex.



Abbildung 4.1.: Die Fassade von San Zaccaria

Die möglichst wirkungsvolle Ausrichtung der Schauseite auf den Campo mit seinen zwei Zugängen führte zu einer geringfügigen Verschiebung gegenüber dem Innenraum: Die Lage der drei Langhausschiffe weicht nämlich etwas von der vertikalen Teilung der symmetrischen Fassade ab. Während die rechte Ecke von Fassade und Langhauswand übereinstimmt, fluchtet die rechte Halbsäule im Innenraum nicht mit dem Strebepfeiler. Da die Fassade nach links gedehnt wurde, ergibt sich dort eine noch stärkere Verschiebung. Diese Unregelmäßigkeit wird aber nur an der Innenseite der Fassade sichtbar: Die Fenster, die sich nach der Außenan-

sicht richten, sind aus der Symmetrie des Innenraumes gerutscht. Wahrscheinlich führte die Platzbebauung links der Kirche zu diesen Abweichungen. Der Übergang zu der dort an den Kirchenbau anschließenden Arkade sollte wohl möglichst dicht erfolgen.

Außer dem Hauptportal erlaubte auch die an der rechten Seite gelegene kleinere Tür den Zugang in den Kirchenraum. Die rechts folgende Bebauung schließt sich erst einige Meter zurückgesetzt an und erlaubt der Kirche eine freie Ecklösung.

Die Fassade von San Zaccaria gliedert sich in sechs Stockwerke. Drei dieser Geschosse bilden den Korpus, darüber leiten zwei niedrigere Stockwerke zum abschließenden Halbkreisgiebel über. Drei unterschiedliche Kompositionssysteme treffen an der Fassade aufeinander. Sockel- und Nischengeschoß verkörpern je einen Stil, erst die darüberliegenden Abschnitte erhalten durch Codussis Hand ein einheitliches Erscheinungsbild.

4.1. Das Sockelgeschoß

Eigenwillige und aufwendige Schmuckformen zeigen sich bereits im plastisch profilierten Sockel, der sich über die gesamte Breite der Fassade erstreckt und der Kirche ein optisch sicheres Fundament gibt. Die horizontale Gliederung, die sich auch über die Strebepfeiler zieht, stützt die Fassade und hebt sie gleichzeitig über den Boden empor. Die einzelnen Wülste und Rücksprünge ordnen sich zu Torus, Trochilus, Torus, zurückgezogener Leiste, Torus, Trochilus und abschließendem Rundstab. Mit jedem Rücksprung nimmt die Sockeltiefe ab und bewirkt eine Abtreppe, die zum Rahmensystem der Fassade überleitet. Der massive Eindruck des Sockels entsteht durch die Übereinanderschichtung der einzelnen Steinlagen, die nicht ineinander überfließen, sondern scharf gegeneinander abgegrenzt sind. Ein Dreierhythmus, der sich durch die vorgeschobenen Wülste herausbildet, wiederholt sich in der Dreiteilung des anschließenden Rahmensystems. Der Übergang vom Sockel zum Rahmensystem verläuft durch die anliegende Leiste bruchlos und verbindet die beiden Teile zu einer Einheit.

Bei dem Seitenportal wurde die Abtreppe für den unteren Abschnitt in zwei Stufen umgedeutet, indem an die Stelle der Wulst unter der Tür eine vorspringende Steinstufe geschoben wurde und die zurückgezogene Schicht als zweiter Absatz darüber hinweggeführt. Ein ähnlich eingefügtes Hauptportal hätte durch den fortführenden Sockel den Eindruck einer Erhöhung des Kirchenbaus noch verstärkt, hingegen durchbricht das später eingefügte Hauptportal den Sockel abrupt. Das Portal des Haupteinganges von San Zaccaria wurde — u. a. wohl aus praktischen Gründen — erst gut zwanzig Jahre später als das Seitenportal errichtet, und zwar in

4. Die Fassade



Abbildung 4.2.: Seitenportal

lombardischem Stil ⁴. Trotzdem mußten bereits Planungen über Größe und Aussehen existiert haben. Der ursprüngliche Entwurf hätte ohne weiteres eine Portalrahmung vorsehen können, die mit jener an der Kirche Santi Giovanni e Paolo vergleichbar wäre, wo ein gedrehtes Seil die Türlaibung umschließt. Sicher sah man in der ersten Bauphase eine Portallösung vor, die dem Seitenportal näher stand als die heutige Ausführung. Eine Rahmung durch mehrere Rundstäbe, ein Klötzchenfries und vielleicht ein gedrehtes Seil, wie es die Eingänge anderer gotischer Kirchen in Venedig aufweisen, hätte sich harmonisch in das Sockelgeschoß eingefügt. Das Seitenportal wurde noch ganz in dieser Tradition errichtet und direkt in das Rahmensystem eingebunden. Dieses Rahmensystem umläuft den Klötzchenfries und die Rundstäbe des Türgewändes, ohne die Tür besonders hervorzuheben. Obwohl das Seitenportal an Bedeutung hinter dem Haupteingang zurücksteht und dementsprechend kleiner angelegt war, dürften ähnliche Schmuckbänder auch am Haupteingang geplant gewesen sein. Dort verkröpft sich das Gesims des Sockelgeschosses und hebt so diesen Bereich dezent aus der übrigen Fassade hervor.

Es entstand jedoch um 1483 ein moderneres Portal, flankiert von zwei Pilastern. Spiegel mit eingeleigten Porphyrscheiben verkleiden das Gewände. Diese Planänderung erforderte eine Kürzung des plastischen Sockels, da Platz für die aufsteigenden Pilaster geschaffen werden mußte. Die Abtragung des auslaufenden Torus und des darüberliegenden Trochilus läßt sich an der Fassade belegen und bei der Gegenüberstellung mit dem unverändert auslaufenden Profil des Seitenportales verdeutlichen. Der obere Teil des Sockels erlaubt wenige Aussagen,

⁴Vergleiche hierzu Seite 46.

4. Die Fassade

da einige Teile bei einer Anfang des 20. Jahrhunderts vorgenommenen Restaurierung durch neue Steine ersetzt wurden⁵. Allein der oberste Stab auf der linken Seite weist noch alte Struktur auf. Das gliedernde Gitter des Erdgeschosses läuft nicht bis an die Pilaster heran, sondern endet in einem sich über die gesamte Höhe erstreckenden Spiegel. Der Wandstreifen zwischen dem Pilaster und dem Rahmensystem wurde mit groben Marmorplatten ausgefüllt. An dieser weitgehend ungestalteten Fläche stoßen die beiden Systeme aneinander, so daß das Rahmensystem der früheren Bauphase und das Portal verbindungslos nebeneinander stehen.

Die Verkröpfung im Gebälk deutet darauf hin, daß auch das ursprünglich geplante Portal eine ähnliche Größe haben sollte. Dieses Gebälk mit dicht aufeinander folgenden Faszien schließt das Erdgeschoß ab. Der Rundgiebel wurde erst mit der veränderten Planung dem Gebälk hinzugefügt⁶.

Die flankierenden Pilaster betonen das Hauptportal und heben es gegenüber dem Sockelgeschoß hervor. Die Pilasterspiegel sind mit floralen Ranken geschmückt, die sich symmetrisch zueinander verhalten. Auf der vertikalen Fläche bot sich die Ornamentik eines Pflanzenstabkandelabers an. Aus einem Blattkelch steigt ein Mittelstab auf, dem in Abständen Gefäße entwachsen. Abzweigend entspringen Seitentriebe, die sich spiegelbildlich zueinander ranken. Diese Ornamentik ist bestrebt, die vorgegebene Fläche locker auszufüllen. Während der Mittelstamm durch die Vasen und Kelche geprägt wird, die in ihrer Struktur an kostbare Edelmetallarbeiten erinnern sollen, nehmen die beigeordneten Ranken florale Motive auf. Um die Vielfalt zu steigern, wurden zusätzlich noch Vögel und Masken eingefügt. Den oberen Abschluß betonen zwei brennende Fackeln, über denen auf dem Rand des auslaufenden Kandelabers zwei Vögel sitzen: auf der linken Seite ein Phönix, auf der rechten ein Adler. Ein eingefügter Perlstab umläuft das Ornamentfeld und schließt mit dem Rahmen den Pilasterspiegel ab. Die Kapitelle nehmen die Ornamentik des Spiegels auf und setzen die floralen Motive fort. Zwei sich nach unten verjüngende Eckblätter stoßen an die Voluten, die unter der Abakusplatte hervortreten. Zwischen die stilisierten Blättern fügt sich eine Schale mit Früchten und Ähren, deren langgezogener Fuß die Form des Kandelabers aufgreift. An Stelle der Abakusblüte neigt sich ein geflügeltes Engelsköpfchen herab.

Die aufsteigende Kandelaberornamentik fand im 15. Jahrhundert große Verbreitung, in skulpturalen Reliefs und als Schmuckelement in Graphik und Malerei, auch in der Buchillustration⁷. Im Chor von Santa Maria dei Miracoli finden sich ebenfalls Blattmasken und kleine Köpfe anstelle der Abakusblüte. In Venedig wurde die Pilasterdekoration besonders durch die

⁵Ein Stein an der rechten Fassadenecke trägt die eingemeißelte Jahreszahl 1915.

⁶P. Paoletti 1893, S. 109.

⁷G. Irmscher 1984, S. 58–60.

4. Die Fassade

Lombardi verbreitet. Sie zeigt hier eine starke Ähnlichkeit mit den im Palazzo Ducale zu Urbino Anfang der siebziger Jahre geschaffenen Formen⁸. Zwischen den Pilasterspiegeln von San Zaccaria und denen in Urbino bestehen starke formale Übereinstimmungen, bis hin zur Haltung des abschließenden Adlers. Allerdings wirkt die Ausprägung eines vergleichbaren Reliefs in Urbino aufwendiger und feiner⁹.

Wie schon an anderer Stelle in der Baugeschichte von San Zaccaria erkennbar, wurde auch bei der Wahl der Kandelaber-Ornamentik zugunsten stilistischer Modernität und gegen stilistische Einheit entschieden, entstand doch dadurch ein starker Kontrast innerhalb des Sockelgeschosses. Während die Verwendung von Tieren, Früchten und Blumen im ornamentalen Bauschmuck und anderswo häufig vor allem den Betrachter erfreuen und ihn von den Fertigkeiten des Handwerkers überzeugen will, tritt am Portal von San Zaccaria eine symbolische Bedeutung hinzu. Zwar ist die Verwendung von einzelnen Vögeln an der Spitze eines Pilasters nicht ungewöhnlich¹⁰, doch fügt sich die Bedeutung des Phönix und des Adlers in einen direkten Zusammenhang mit dem Kirchenhaus. Der Phönix, der aus den Flammen zur Sonne emporsteigt, steht für die Auferstehung und das Leben nach dem Tod. Das allgemeingültige christliche Symbol des Phönix ließ sich für jede Kirche verwenden. An San Zaccaria, wo das Heilige Grab architektonisch thematisiert wird, erscheint sein Gebrauch besonders sinnvoll. Der Adler als Zeichen der Tapferkeit und der imperialen Herrschaft steht dem Phönix gegenüber und vertritt neben der Grabthematik die Tradition der Kirche als einer kaiserlichen Gründung, woran im Innenraum auch die Adlerkapitelle erinnern.

Insgesamt gesehen aktualisiert die Portallösung das Sockelgeschoß im Hinblick auf die venezianische Baukunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Inkrustation, die sich von den herkömmlichen, in Venedig verbreiteten Formen unterscheidet und sich dem Rahmensystem unterordnet, gewinnt durch die stark akzentuierten Pilaster eine neue Bedeutung, indem sie dem strengen Sockelgeschoß eine eher heitere Note hinzufügt. Diese Tendenz wird durch den das Gesims überragenden Rundbogen gesteigert. Die Lünette bezieht sich auf die Eingangstür. Da jedoch die Tür durch das breite Gesims vom Bogenfeld geschieden wird, ergibt sich eine gewisse Distanz zwischen Portal und bekrönendem Bogen. Um dennoch eine Verbindung herzustellen, nutzte man die Verkröpfung des Gebälks in der Türbreite, indem die Maße für das Bogenfeld übernommen wurden. Unbekümmert wurde der Türgiebel vor das verkleidete erste

⁸N. Huse — W. Wolters 1986, S. 92.

⁹Abbildungen in P. Paoletti 1893, S. 172.

¹⁰Auch die Pilasterspiegel an der Scuola Grande di San Marco tragen Phönix und Adler. Dieses Symbol kehrt auch an gut sichtbarer Stelle des rechten Säulenpedestals in der Capella Cornaro von Santi Apostoli aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts wieder. Die Ornamentik der Trommelpedestale in der Capella Cornaro verheißt den Verstorbenen die Auferstehung.

4. Die Fassade

Stockwerk gesetzt. Die gestreckte Portalkonstruktion dehnt den Eingangsbereich in die erste Etage hinein aus und sorgt für eine optische Vergrößerung des Tores innerhalb der Fassade.

Durch ein kompliziertes Rahmensystem wird die Erdgeschoßfassade in Rechtecke gegliedert. Ein flaches, ohne Unterbrechung durchlaufendes Band, das sich als Netz über die gesamte Fläche erstreckt, trennt die einzelnen Rechtecke voneinander und umfängt die zwei auf den Seitenfeldern angebrachten Reliefplatten. Jede der so entstehenden Flächen besitzt zusätzlich einen eigenen, aus Rundstäben gebildeten Rahmen. Durch das Rahmensystem wird das Sockelgeschosses horizontal in drei Streifen gegliedert. In der Vertikalen gibt die Breite der Strebepfeiler die Ausgangsgröße der Flächenabschnitte an, so daß in der Mehrzahl Quadrate entstehen. Die Ecken der Strebepfeiler werden durch dünne Säulchen betont. Diese kordelartigen Windungen ordnen sich mit links- und rechtsgedrehten Säulen einander symmetrisch zu. Die kleine Basis auf dem Sockelband und das krautige Blattkapitell unter dem Gesims verstärken diesen optischen Bezug. Nur das aufliegende Rahmensystem unterteilt die Säule durch die Vorsprünge in drei Abschnitte, als sei der gedrehte Stab durch eine Schelle geschraubt. Die entstehenden Felder werden durch Marmorinkrustationen ausgefüllt, wobei jeweils eine graue Platte von einem handbreiten roten Band umgeben wird. Das mittlere Quadrat der vier Strebepfeiler sowie die an Haupt- und Seitenportal angrenzenden Wandfelder bereichern zusätzliche Inkrustationen im grauen Marmorgrund, die aus Quadraten, Rhomben und Vierpaßornamentik bestehen. An den vom Seitenportal überschrittenen Feldern wird die Rangfolge der Farben ersichtlich. Während das rote Marmorband eine konstante Breite zeigt, nimmt die graue Fläche den danach zur Verfügung stehenden Platz ein. Ebensolches kann an den Seitenfeldern der Strebepfeiler beobachtet werden, wo ein sehr schmaler Marmorstreifen in das Rot eingefügt wird. Durch die Anreicherung der Ornamentik zum Hauptportal hin findet eine leichte Betonung der Mittelachse statt. Der dezente Farbkontrast zwischen blaßrotem und grauem Marmor erinnert an das Ziegelmauerwerk am Dogenpalast und an den älteren angrenzenden Seitenbau von San Zaccaria. Dort ergeben hellgelbe und rote Steine in alternierender Abfolge ein charakteristisches Rautenmotiv. Zweifellos wollte man an der Fassade des Kirchenbaus nicht das unedlere Material der Ziegel zu imitieren, sondern vielmehr die Verwendung der vertrauten Farben in einem anderen Material und einer anderen Technik fortzusetzen. Im Laufe der Zeit ließ die Leuchtkraft des Marmors infolge von Verwitterung und Schmutzablagerung nach. Farbcharakter und Kontrast dürften ursprünglich intensiver gewesen sein, womit sich das Sockelgeschoß deutlicher von der weißen Fassade abgehoben hätte.

Die Inkrustation setzt sich um den rechten Strebepfeiler auf der Seitenfassade der Kirche fort. Dort paßt sich das Seitenportal den Gestaltungsmitteln der Fassade an, indem die rechteckige Türöffnung, umgeben von einer rotmarmornen Türleibung und einem Würfelfries auch durch

4. Die Fassade

die Farbgebung mit dem Rahmensystem verbunden ist. Der Sockelabschnitt rechts neben der Tür erweckt den Eindruck, als verlief er in das Mauerwerk der alten Kirche hinein und deute die Fortsetzung des Kirchenschiffs an.

Im Gesamteindruck wirkt das Rahmensystem von San Zaccaria wie ein Gitter, das den Eingangsbereich nach außen hin abgrenzt. Zwar kennzeichnet auch Santa Maria dei Miracoli ein fensterloses, marmorverkleidetes Sockelgeschoß, doch erzielen das Gittermotiv und der massive Sockel an San Zaccaria eine deutlich distanziertere Wirkung. Welche möglichen Vorbilder können für diese Gestaltung namhaft gemacht werden?

Große Ähnlichkeit in Farbgestaltung und Rahmung weist das unterste Stockwerk des Arco Foscari auf, der noch aus der künstlerischen Tradition Bartolomeo Buons zu stammen scheint und Anfang der sechziger Jahre vielleicht von Paolo Bregno ausgeführt wurde¹¹. Dort werden die grauen Wandflächen auf den Strebepfeilern von einem blaßroten Marmorband umfaßt. Ein mehrfach gestaffeltes Rahmensystem und eckständige Säulen gliedern die monumentalen Pfeiler und nehmen mit diesen Elementen den Wandaufbau San Zaccarias vorweg, der sich mithin an diesen Formen orientiert haben könnte.

Zwischen 1460 und 1475 entstand in der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari eine Chorschranke, die einige Gemeinsamkeiten mit dem Sockelgeschoß von San Zaccaria aufweist. Wahrscheinlich wurde die von Pietro Lombardo vollendete Chorschranke noch unter Bauleitung des Bartolomeo Buon begonnen¹². Sie steht frei in der Kirche und trennt den Mönchschor mit seinem Chorgestühl vom Hauptschiff. Die offensichtlichen Verwandtschaft mit San Zaccaria tritt sowohl in der markanten Sockelzone der Chorschranke als auch in der Wandgliederung in Erscheinung. Der Sockel zeigt eine ähnlich ausgeprägte Profilierung der konvex-konkaven Wölbung, die sich nach oben hin verjüngt. Die Front der Chorschranke ist in rechteckige Felder gegliedert. Die beiden Seitenteile, durch den Eingangsbogen getrennt, werden von Pilastern senkrecht strukturiert; so entstehen auf jeder Seite vier Abschnitte, die je zwei übereinandergesetzte Rahmen tragen. Jeder dieser Rahmen enthält ein Prophetenrelief¹³. Wie an San Zaccaria setzen sich die Rahmen aus mehreren Profilleisten zusammen, deren Berührung den Eindruck einer breiten horizontalen Leiste hervorruft.

Sollten der Arco Foscari und die Chorschranke der Frari, zwei in ihrer Funktion recht unterschiedliche Architekturen, Anregungen für die Fassadengestaltung von San Zaccaria geliefert haben, so wäre der Grund wohl nicht zuletzt in der Kostbarkeit und Prominenz der Vorbilder zu suchen. Leider erlauben die ungenauen Baudaten keine exakte Aussage über das chrono-

¹¹R. Gallo 1961–1962; D. Pincus 1976, S. 253–376; N. Huse — W. Wolters 1986, S. 20.

¹²D. Howard 1997, S. 149.

¹³R. Lieberman 1982, Abb. 20. Die äußeren Kirchenväter sind Ergänzungen des 18. Jahrhunderts.

4. Die Fassade

logische Verhältnis zwischen den verwandten Architekturen. Schon an der Porta della Carta, um 1440 von Giovanni und Bartolomeo Buon geschaffen, treten Hauptakzente San Zaccarias auf, wenn auch noch stärker der gotischen Formsprache verhaftet: Ein breites Sockelband (mit nahezu identischem Profil wie an San Zaccaria), darüber der in Kassetten zergliederte Pfeiler und die Kordelsäulchen neben den Nischen. Die zunächst neuartig wirkende Gestaltung der Fassade von San Zaccaria gewinnt gerade im Vergleich mit den traditionellen Formen des Arco Foscari vertraute Züge. Dieser architektonische Bezug mag übrigens auch die historische Verbindung San Zaccarias zum venezianischen Staat widerspiegeln (siehe Seite 16).

Durch die hier dargelegten Architekturbezüge noch nicht erklärt werden die ornamentalen Marmorinkrustationen an der Fassade von San Zaccaria, die für Venedig untypische Ausprägungen aufweisen. An San Zaccaria tritt die flächenfüllende Wirkung des Marmors innerhalb des Rahmensystems deutlich in den Hintergrund. Jedes einzelne quadratische Feld gewinnt durch die Inkrustation eine Eigenständigkeit, was gegen die lokale Tradition der flächendeckenden Marmorplatten verstößt¹⁴. Das Verkleiden der Wände mit Marmorinkrustationen hat in Venedig eine lange Tradition. An San Marco, dem ältesten fast vollständig mit Marmor verkleideten Bauwerk, verwandte man großformatige Platten, vor denen als strukturierende Ausdrucksmittel Säulen, Skulpturen und Friese stehen. Im 15. Jahrhundert wurden diese Dekorationen bereits von Giovanni und Bartolomeo Buon sowie Matteo Raverti an der Cà d'Oro (1421–40) aufgegriffen¹⁵. Auf diesen Palast folgte die Fassade von San Zaccaria als erstes Beispiel für eine solchermaßen dekorierte Sakralarchitektur. Die Beliebtheit der Marmorinkrustation bei der Gestaltung von Flächen zeigt sich in Venedig besonders deutlich an Santa Maria dei Miracoli, einem Kirchenbau Pietro Lombardos, entstanden 1481–89 und somit nach der ersten Bauphase San Zaccarias¹⁶. Der Materialcharakter des kostbaren Marmors steht dort im Vordergrund; Farbnuancen und Maserung gelten als Auswahlkriterium. Möglichst große, aus dem gleichen Marmorblock geschnittene Platten werden so zusammengesetzt, daß nur geringe Farbunterschiede auftreten und die symmetrischen Maserungen harmonieren. Der gesamte Außen- und Innenbau von Santa Maria dei Miracoli zeigt diese großflächige Verkleidungstechnik in höchster Vollendung. Am Außenbau treten farblich abgrenzende Rahmungen hinzu. Das Erdgeschoß gliedern in regelmäßigen Abständen Pilaster, auf denen das Gebälk ruht. Vier helle Marmorplatten, durch ein rotes kreuzendes Band getrennt und durch einen umlaufenden grauen Marmorstreifen zusammengefaßt, füllen die Flächen zwischen den Pilastern aus. Im oberen Geschoß umzieht eine Blendarkade den Bau; die Pilaster fluchten mit denen

¹⁴N. Huse — W. Wolters 1986, S. 22.

¹⁵D. Howard 1980, S. 91.

¹⁶Zur Baugeschichte von Santa Maria dei Miracoli siehe R. Lieberman 1972.

4. Die Fassade

des Erdgeschosses und übernehmen die Aufteilung. Ein hellgraues aufliegendes Marmorband umläuft die einzelnen Bögen, trennt die Bogenlunette von der rechteckigen Wandfläche und durchzieht diese nochmals. Dieses Band fügt der Architektur eine zusätzliche Gliederung bei. Eine Leere der Fläche wird vermieden und der hellgelbe Marmor gleichzeitig in eine Form gepaßt.

Die flächig inkrustierten venezianischen Kirchenfassaden unterscheiden sich von der florentinischen Ornamentik. Angeregt durch Elemente von San Miniato al Monte und dem Baptisterium vollendete Leon Battista Alberti ab 1458 die Fassade von Santa Maria Novella¹⁷. Die Blendarkade des Untergeschosses in hell-dunkler Farbgebung geht noch auf Jacopo Talenti (ab 1348) zurück¹⁸. Die Marmorinkrustation ergibt eine kontrastreiche, ornamentale Wandgliederung, wie schon an dem älteren Baptisterium. Ähnlich der Fassade von Santa Maria dei Miracoli wird das untere Stockwerk durch Pilaster, das obere mit einer Arkade gegliedert. Der grün-weiße Farbkontrast der Wandverkleidung tritt bereits in diesen Gliederungselementen auf. Die Ecken des oktogonalen Baus besetzen grün-weiß gestreifte Pilaster, während die Pilaster auf der Wand in einheitlich grünem Stein ausgeführt wurden; die polygonalen Pfeiler im Obergeschoß sind wieder grün und weiß verkleidet, während die aufgelegten Bögen in Grün dominieren. Im Obergeschoß bilden die eingelegten dunklen Bänder eine Scheinarchitektur; die so entstehende Blendarkade kann aber auch als graphisches Muster interpretiert werden. Im Erdgeschoß liegen die dunklen Bänder frei in der Fläche und schmiegen sich nicht wie bei Santa Maria dei Miracoli an die Rahmung der Pilaster und Bögen an.

An den erwähnten florentinischen Architekturen bilden die beiden Schichten der plastisch vortretenden Elemente und der inkrustierten Felder eine gleichberechtigte Einheit. Die kontrastreichen Inkrustationen können die gliedernde Wirkung der Architektur ergänzen oder ersetzen. Der heftige Farbkontrast des Marmors erlaubt die Ausführung sehr kleinteiliger und musivischer Ornamente. Diese Art von Inkrustation verlangt nicht nach großen und fehlerfreien Marmorplatten, wie sie in Venedig verwendet wurden, sondern nach einer aufwendigen Handwerksarbeit.

Die ornamentale Inkrustation von San Zaccaria steht den florentinischen Arbeiten näher als der venezianischen Technik. Dies könnte in der angestrebten Funktion der Kirche begründet sein, denn die Inkrustationen im Sockelgeschoß, die in einzelnen Rahmen geometrische Ornamente tragen, entsprechen der Heilig-Grab-Ikonographie: Überlieferungen berichten von der kostbaren Marmorverkleidung des Heiligen Grabes in Jerusalem, die auch von anderen Heilig-Grab-Bauten thematisiert wurde. So zieren an der Rotunde von Santo Sepolcro in Bo-

¹⁷R. Wittkower 1996, S. 40.

¹⁸H. Lorenz 1976, S. 76.

4. Die Fassade

logna (12. Jahrhundert) weiße Marmorstreifen zwischen dem Ziegelmauerwerk die Eingangsseite und aufwendige Ornamente aus verschiedenfarbigen Ziegeln und Marmorinkrustationen die rückwärtige Front zum Hof. In San Zaccaria wählte man offensichtlich eine Form der Marmorarbeit, die zwar aus der venezianischen Tradition ausbrach, dafür aber das Heilige Grab in der Vorstellung der Verantwortlichen besser repräsentieren konnte.



Abbildung 4.3.: Fassade Santo Sepolchro, Bologna

Die Inkrustationen an der Fassade von San Zaccaria ordnen sich der Rahmenstruktur unter, weichen z. B. vor den beiden großen Rahmen der Prophetenreliefs zurück. Die beiden Reliefdarstellungen heben sich aus den seitlichen Wandflächen hervor; dennoch teilen sie das gleiche Rahmensystem wie die sie umgebenden Felder und sind dadurch fest in diesen Zusammenhalt eingebunden. Jeweils zwei Rundbilder sind in einen von einem Balken unterteilten Doppelrahmen eingepaßt. Die Prophetenpaare umgeben jeweils vier Putti, die Festons um sie herum aufspannen. Die Propheten selbst sind als Dreiviertelreliefs gearbeitet und bis zur Hüfte abgebildet. Ihre Spruchbänder, die (jetzt) keine Inschriften tragen und nur als Attribute wirken, sind teilweise nur noch in Bruchstücken vorhanden. Vielleicht waren die Textzeilen bzw. Namenszüge ursprünglich aufgemalt oder in Vergoldung aufgetragen, so daß sie durch Witterungseinflüsse verloren gingen. Ob in den vier Reliefs die vier großen Propheten Jesajas, Jeremias, Hesekiel und Daniel zu erblicken sind, ist derzeit nicht mit Sicherheit zu sagen.

In den rechten, stilistisch früheren Rundreliefs erscheinen die Propheten vor einem Blattkranz mit hinterlegter Muschel. Eng wie Edelsteine in der Fassung werden die Tondi gehalten. Die in feine Falten gelegten Gewänder der Propheten liegen leicht auf dem Blattkranz auf und fließen sanft über dessen Rand hinaus. Dabei geraten die zahlreichen Falten fast zum Orna-

4. Die Fassade

ment. Der linke der beiden Propheten hat den von einem Turban bedeckten Kopf leicht nach links geneigt und wirkt wie in Gedanken versunken. Kraftlos und ruhig hängt das Spruchband zwischen seinen Händen. Sein faltig über die Schulter fallendes Gewand bläht sich hingegen wie von einem frontalen Windstoß erfaßt in die Breite. Der gebauschte Stoff des Umhangs formt einen weiten Ärmel, aus dem der Unterarm hervorgestreckt ist. Der rechte der beiden Propheten hat den Kopf ins Profil gewandt und erhebt die Hände gen Himmel. Die sanfte, zurückhaltende Geste steigert sich dramatisch durch die angespannte Haltung seines Kopfes, der so weit in den Nacken zurückgelegt ist, daß das Gesicht mit dem spitzen Bart waagerecht nach oben gerichtet wird — eine überdehnte Haltung, die den Betrachter den stechenden Schmerz fast in den Gliedern spüren läßt. Durch das über den Rand des Blattkranzes fallende Gewand hindurch zeichnet sich eine Sitzgelegenheit ab. Auf überzeugende Weise wird der Eindruck eines ehrfürchtig zweifelnden Propheten vermittelt, der die Bestätigung der Angaben auf seiner Schriftrolle zu erhoffen scheint.



Abbildung 4.4.: Prophetentondi der rechten Fassadenseite

In der Lebendigkeit der Gesten und der Feinheit der Gewänder heben sich die beschriebenen Reliefs auf der rechten Fassadenseite von den links angebrachten Propheten ab. Letztere schauen aus einem durch eine Kette gebildeten Tondo heraus. Die Köpfe einander zuge-
neigt, gleichen sie sich in Armhaltung und Gestik. Ihr rechter Arm liegt vor der Brust, den
linken stützen sie in die Hüfte. Ihre grob gefalteten Gewänder fallen über die gegürtete Tail-

4. Die Fassade

le. Die Komposition der Propheten bleibt auf den quadratischen Rahmen ausgerichtet. Der umgebende Kranz beengt die Brustbilder, ohne eine gestalterische Steigerung zu bewirken. Unregelmäßig windet sich der aufgelegte Kettenreif um die Figur.



Abbildung 4.5.: Prophetentondi der linken Fassadenseite

Auffallend ist die Abgeschlossenheit der beiden Medaillons der rechten Fassadenseite, die wie in den Rahmen eingesetzt wirken. Sie sind aus einem poröseren Marmor als die sie umgebenden Reliefplatten gearbeitet und heben sich durch ihre — wohl auch aufgrund der stärkeren Verschmutzung — dunklere Oberfläche deutlich vom Hintergrund ab. Die Unterschiede im Steinmaterial und die sichtbare Fuge lassen vermuten, daß diese beiden Medaillons ursprünglich für einen anderen Ort und Verwendungszweck geschaffen wurden und der sie umgebende Rahmen erst nach ihren Maßen angefertigt wurde, als man sie an der Fassade anbrachte. Die beiden anderen Prophetenbildnisse wären dann gleichzeitig mit den Rahmen angefertigt worden, was die besondere Gestaltung dieser auf die zugrunde liegende quadratische Fläche aufgesetzten Prophetenbüsten erklären würde: Der zwischen Rahmen und Propheten gezwängte Reif dient — ein wenig ungeschickt — der Angleichung an die älteren Tondi.

Ähnliche Brustbilder vor muschelhinterlegtem Kranz schmücken die Schlußsteine im Kreuzrippengewölbe vom Durchgang des Arco Foscari. Diese Evangelistendarstellungen unter-

4. Die Fassade

scheiden sich zwar in ihrer stilistischen Ausführung, der formale Aufbau gleicht jedoch den Tondi von San Zaccaria. Möglicherweise wurden auch die beiden Medaillons der rechten Fassadenseite zunächst als Schlußsteine gearbeitet, denn die Haltung der Propheten überzeugt auch bei Annahme einer Untersicht: Der linke, frontal aus dem Tondo herausblickende Prophet träte so dem Betrachter eindrücklich entgegen. Der rechte Prophet in Rückenansicht würde weniger vom Betrachter ab, sondern vielmehr dem Himmel zuwenden, das Spruchband fiele unter dem Einfluß der Schwerkraft über die Schulter zurück.

Der Gotik noch stärker verhaftet als die Medaillons der linken Seite überzeugen die rechten Bildnisse durch die höhere Qualität der Ausführung. Eine Beeinflussung durch die Donatello-Schule aus Padua ist stichhaltig¹⁹, doch läßt der schlechte Zustand²⁰ die hohe künstlerische Qualität nur noch erahnen.

Die Herkunft der rechten Medaillons bleibt ungeklärt. Möglicherweise gelangten sie durch Geschenk oder Kauf in den Besitz des Klosters, sie könnten aber auch dem nach 1458 umgebauten Langhaus der alten Kirche entstammen. Als die alte Kirche dem Neubau weichen mußte, hätte man den wertvollen Prophetenfiguren einen exponierten Platz an der Fassade gegeben.

Die Plazierung der Propheten in Medaillons und die sie umgebenden Putti deuten auf den Einfluß der Fresken Castagnos in der Capella di San Tarasio hin, wo sich — auf der Soffitte des Gurtbogens der Apsis — Putti mit Prophetendarstellungen gegenüberstehen: Jeweils ein Putto hebt über seinem Kopf einen Blattkranz mit einem Prophetenporträts empor, auf dem wiederum der nachfolgende Putto steht. Die zehn als Brustbilder gegebenen Propheten halten Spruchbänder mit ihren Namen in den Händen. Auch im Chor der neuen Kirche wurde das Thema der Propheten mit Spruchbändern in den Scheiteln der Kapellenbögen aufgegriffen. Die Reliefs zeigen dort nur ihre Oberkörper — ohne Rahmen direkt an den Schlußstein geheftet. In den überlieferten Dokumenten finden sich mehrfach Zahlungen an Maler für die Anfertigung von Prophetendarstellungen²¹. Auch diese nicht erhaltenen Malereien belegen die Bedeutung der Prophetenbildnisse für das Kloster.

¹⁹Die Vielfalt der Körperhaltungen und Gewandstudien kann besonders gut bei den zwei Bronzetüren der Medici-Kapelle von San Lorenzo zum Vergleich herangezogen werden. J. Pope-Hennessy 1958.

²⁰Vergleiche mit den Abbildungen in P. Paoletti's Tafelband von 1893.

²¹1463 „...mo Zorzi bagnol pentor per suo maniffatura di aver depento el graner e faza de la giexia piccola. i profeti frixi e S. Zacharia sopra la porta“ (P. Paoletti 1893, S. 67). 21. Mai 1489: „...il contato per Penture...a mo Jacopo de Vechj per penzer i profeti intorno la giexia pe ...Adi XIII Agosto ...dadi al dito per Ra dacordo prexente ser zuan piero nostro gastaldo.a mo Antonio per far i profeti driedo la chiezia“ (P. Paoletti 1893, S. 110).

4. Die Fassade

Um die verhältnismäßig kleinen Propheten an der mächtigen Fassade zur Geltung zu bringen, wurden sie durch einen mehrfach gestaffelten und aufwendig geschmückten Rahmen mit flankierenden Putti schmuckreich präsentiert.

Auf der linken Fassadenseite steht in dem ausgesparten Raum zwischen den beiden Rahmen zu jeder Seite eine Säule mit einem Fruchtpokal, von dem aus die Putti prächtige Festons über den Prophetentondi halten. Sie tragen die Festonbänder über die Schulter gelegt und wenden sich voneinander ab, um in der Schrittstellung die Kräfte zum Aufspannen der schweren Fruchtgirlanden auszugleichen. Den Kopf wenden sie zurück, als wollten sie die Position des Festons überprüfen. Vor den Säulen stehen, einander zugewandt, zwei weitere Putti; sie arrangieren die Blumengirlanden unter den Propheten. Leicht liegen die Bänder der Blumenbinde auf ihren Schultern, die keinen Eindruck von Kraftanstrengung spüren lassen.²²

Die festonhaltenden Putti folgen in ihrer Körperhaltung antiken Vorbildern. Im Museo Archeologico in Venedig befindet sich ein Sarkophag, der das Relief zweier Putti zeigt, die eine Früchtegirlande halten²³. Die Putti stehen einander zugewandt, das Band über die linke Schulter gelegt, während der vordere Arm hinter den Kopf greift. Diese Haltung ähnelt der des Putto in der unteren rechten Ecke des Reliefs von San Zaccaria. Noch größere Übereinstimmung zeigen zwei Relieffragmente, auf denen jeweils zwei Putti ein Schwert tragen²⁴.



Abbildung 4.6.: Sarkophag, Museo Archeologico Venedig

²²P. Paoletti 1929 weist Domenico Duca als Skulpteur der Putti von San Zaccaria aus. Dieser Steinmetz findet wiederholt Erwähnung in den Abrechnungen, allerdings ohne nähere Beschreibung seiner Arbeit. (S. 30–31).

²³Um 140 n. Chr. Eroticon scettro, Altorelievo del e d „Trono di Saturno“ Eta Haiano-adrianeo Da Ravenna In.v.39.

²⁴Abbildung der seit dem 14. Jahrhundert bekannten Skulpturen aus dem Museo Archeologico in P. Paoletti 1893 II, Tav. 14 . „Fig. 1 I 'quatuor pueri lapidei' di Ravenna che nel 1335 Oliviero Forzetta voleva comperare. I bassorilievi, al tempo di Marin Sanudo in piazza San Marco, sono oggi al Museo Archeologico a Venezia.“ (Collezioni di Antichità a Venezia... 1988), C. Anti 1930, S. 139–141, Inv. n. 9.

4. Die Fassade

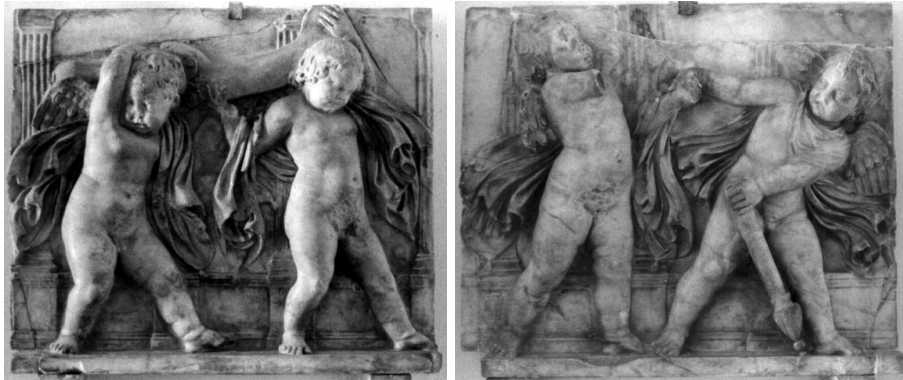


Abbildung 4.7.: Relieffragmente, Museo Archeologico Venedig



Abbildung 4.8.: Putti am Dom von Sibenik

4. Die Fassade

Putti mit einer verblüffend ähnlichen Stellung wie an San Zaccaria präsentieren am Außenbau des Doms von Sibenik in Dalmatien ein Inschriftenblatt. Am letzten Strebepfeiler der Nordseite stehen die zwei Putti auf dem vorspringenden profilierten Pfeiler. Die Position des rechten Putto stimmt in Arm- und Beinhaltung mit der unteren rechten Figur von San Zaccaria überein. Die Haltung wirkt in Sibenik allerdings überzeugender. Während dort der linke auf der Kante stehende Fuß der abfallenden Stufe folgt, wirken das zurückgezogene Bein und der auf einer künstlich geschaffenen Steigung stehende Fuß des Putto von San Zaccaria weniger überzeugend. Desgleichen endet der linke, nach oben gezogene Arm an San Zaccaria im Leeren, während er in Sibenik das Inschriftenblatt hält. Auch im linken Knaben findet sich die Haltung des Putto von San Zaccaria wieder, selbst wenn hier die Beinstellungen vertauscht wurden und sich der Körper nach hinten neigt. Sogar die kleinen vorgeschobenen Bäuche, die ausgeprägten Wangen und die kräftigen Flügelchen wurden in San Zaccaria übernommen. Giorgio da Sebenico, der Verantwortliche für die entsprechenden Bauabschnitte und Skulpturen in Sibenik, nahm am 22. Juni 1441 seine Tätigkeit am Dom auf und arbeitete dort bis zu seinem Tode 1475²⁵. Zuvor kann er in Venedig in der Werkstatt von Bartolomeo Buon nachgewiesen werden. Während dieser Zeit gilt seine Mitarbeit am Durchgang des Arco Foscari als gesichert²⁶.

Auch die Putti der rechten Prophetenreliefs an der Fassade von San Zaccaria unternehmen sichtbare Anstrengungen, um die schweren Blumengirlanden in der richtigen Position zu halten. Die unteren stemmen sich mit den Beinchen auf dem Rahmen ab, während die oberen einen eher zweifelhaften Halt auf den von ihnen selbst getragenen Schleifen finden. Die Haltung dieser Putti entstammt einem Relief Donatellos am Taufbrunnen des Baptisteriums von Siena. Die Szene zeigt das Gastmahl des Herodes. Ein Knabe in der linken unteren Ecke weicht vor dem abgeschlagenen Haupt des Johannes zurück. Auf dem Boden liegend stützt er sich auf und wendet seinen Kopf über die linke Schulter dem Henker zu. Eben diese seitliche Sitzhaltung mit einem gestreckten und einem angewinkelten Bein kopieren die vier Putti des rechten Fassadenreliefs von San Zaccaria. So erklärt sich vor allem auch die konstruierte Haltung der oberen Putti: Alle vier Figuren sind von dem Sieneser Donatello-Typus abgeleitet, der lediglich durch Spiegelung und leichte Variation in Kopf- und Armhaltung abgewandelt wurde. Der Putto der linken oberen Ecke trägt sogar ein durch die Donatellofigur angeregtes Kleidchen, während die drei anderen unbekleidet sind.

²⁵Die Datierung geht auf J. Graus 1886 zurück, der die Wappen und Inschriften an der Kirche katalogisierte.

²⁶Grundlegende Arbeiten zum Dom von Sibenik und Giorgio da Sebenico leisteten D. Frey 1913 und H. Folnesice 1914. Zu Giorgio da Sebenicos Tätigkeit in Venedig siehe u. a. M. D'Elia 1862 und G. Marchini 1968.

4. Die Fassade



Abbildung 4.9.: Donatello: Relief des Taufbrunnens (Detail), Siena, Baptisterium

Die Putti beider Reliefplatten an der Fassade von San Zaccaria weisen die gleichen körperlichen Merkmale auf; insbesondere ihre vorgewölbten Bäuche und die hängenden fleischigen Wangen lassen auf denselben Steinmetzen schließen. Die oben dargelegte Nähe zu Sibenik und die Abhängigkeit von Donatello lassen einen Handwerker aus der Werkstatt des Giorgio da Sebenico vermuten, dem die Stilmerkmale Giorgios geläufig waren und der die antiken Vorbilder sowie das Werk Donatellos über die Arbeiten seines (Lehr-)Meisters und dessen Skizzen rezipierte. Das erwähnte Donatellorelief war bekannt und diente wohl auch anderen Künstlern als Vorbild, z. B. Bartolomeo Vivarini, der in seinem Gemälde der Heiligen Familie (Straßburg, Musée des Beaux-Arts) von der Sitzhaltung des Knaben beeinflusst worden zu sein scheint. Anders als die bildhauerische Interpretation an San Zaccaria vermeidet er jedoch den dynamisch-kraftvollen Ausdruck und betont das Anlehnungsbedürfnis des Christusknaben²⁷.

²⁷Auch R. Pallucchini 1966 (S. 37–59) vermeidet eine genaue Datierung (1432–1499).

4.2. Das Nischengeschoß

Das Erdgeschoß der Fassade von San Zaccaria wird nach oben hin durch einen breiten Fries und ein darüberliegendes Gesims abgegrenzt. Über der geschlossenen Wandfläche des Sockelgeschosses gliedert eine, die gesamte Breite der Fassade einnehmende Arkade das erste Stockwerk. Kannelierte Pilaster mit Kapitellen kompositer Ordnung tragen Rundbögen, die jeweils eine Muschel umrahmen. Die Rhythmisierung des Stockwerkes ist bestimmt durch die identischen Abstände der Pilaster untereinander, wobei die Breite des Bogens auf dem Strebepfeiler das Maß vorgibt. Es fällt auf, daß diese Regelmäßigkeit nur durch einen Kunstgriff durchgehalten werden kann, indem die Stützen der Arkade unterschiedlich breit ausgeführt sind. Die sieben Bögen des Mittelteils ruhen auf Pilastern mit vier Kanneluren. Links und rechts fügt sich ein schmaler Wandstreifen an, durch den diese Pilaster nochmals an Breite gewinnen. Die Seitenteile mit den Fenstereinbrüchen haben Pilaster mit nur drei Kanneluren. Die Abweichungen liegen darin begründet, daß die Seitenfelder schmaler sind, als es notwendig wäre, um vier Arkaden von der Breite des Strebepfeilers aufzunehmen. Die Proportion der Fassade war nicht auf die Unterbringung der Arkade angelegt, die somit (wie schon die Baugeschichte vermuten ließ) einer späteren Planungsphase entstammen dürfte. Auch an der Seite der Strebepfeiler wird die Blendarkade fortgesetzt. Aufgrund der geringen Tiefe entsteht eine sehr schmale, von zwei Pilastern flankierte Wandfläche mit entsprechend niedrigem Bogen und kleiner eingelegter Muschel. Den Übergang von der Wand zum vorspringenden Strebepfeiler in der Ecke bildet ein Vierkannelurenpilaster, zu gleichen Teilen auf beide Wandflächen verteilt. Ein Pilaster mit drei Kanneluren stützt den kleinen Bogen auf der anderen Seite. Dieser führt um die Ecke herum auf die Front des Strebepfeilers, wo der Pilaster wieder vier Kanneluren aufweist. Dem mangelnden Platz auf der Seite des Strebepfeilers entsprechend wurden die Kapitelle grob beschnitten. Die Lösung wirkt ungeschickt und ist nur verständlich unter der Voraussetzung, daß die Blendarkade ohne Unterbrechung konsequent über die gesamte Breite der Fassade fortgeführt werden sollte. Vielleicht sah man sich genötigt, an der Seite Bögen einzufügen, da ja der äußere rechte Strebepfeiler das Arkadenmotiv um die Ecke auf die Seitenfront leitet. Dieser Strebepfeiler besitzt einen quadratischen Querschnitt; somit tragen Vorder- und Seitenansicht gleichgroße Bögen.

Zu der rhythmisierenden Arkade tritt in diesem Fassadengeschoß die Nische als gestaltendes Element hinzu. Zur genauen Betrachtung soll die Nische auf der Vorderseite des äußeren rechten Strebepfeilers als Beispiel herangezogen werden, die sich durch besonders sorgfältige Bearbeitung auszeichnet: Die mit vier Kanneluren versehenen Pilaster mit dem aufliegenden Bogen begrenzen den Raum der verhältnismäßig seichten Nische, die sich um kaum mehr als

4. Die Fassade



Abbildung 4.10.: Fassade, Nische des rechten Strebepfeilers

etwa zehn Zentimeter Tiefe in die Wand schneidet. Um die Tiefe der Nische durch Trompe-l'œil-Perspektive zu steigern, wurde das schmale Gesims, das in Höhe der Abakusplatte die Kapitelle der rahmenden Pilaster verbindet, bogenförmig nach unten gezogen. Noch gesteigert wird der perspektivische Eindruck durch die Gestaltung der gerippten Muschel, die den Raum zwischen dem Gesimsband und dem profilierten Bogen ausfüllt: Der gerade Abschluß der Muschelschale, der die zusammenlaufenden Rippen begrenzt, ist leicht nach oben gezogen und konkav zurückgebogen. Diese sanften, kaum merklichen Biegungen lassen die Muschelschale wie eine Schüssel erscheinen und erhöhen den Eindruck räumlicher Tiefe. Rundstäbe stellen einen fließenden Übergang zwischen Muschel und Bogen her. Die übrigen Muscheln der Arkade lassen diesen Übergang und die starke Hinterschneidung vermissen. Auch vermindert die eckige Ausführung des Zahnkranzes sowie der kantige untere Abschluß den Eindruck der konkav zurückgenommenen Wand. Mit ihrem schematischen Aussehen und der dicken Schale wirken sie deutlich starrer als die naturalistische Muschel des rechten Strebepfeilers.

Ein Rahmen, der im rechten Winkel um den Bogen herum führt, schließt die Nischen nach oben ab. In die entstehenden Zwickel über dem Bogen fügen sich geflügelte Puttenköpfe oder florale Motive ein. Betrachtet man den hier beschriebenen Fassadenabschnitt isoliert und

4. Die Fassade

vergleicht ihn mit Nischenarchitekturen ähnlichen Aufbaus in diesem Zeitraum in Venedig, werden die besonderen Merkmale der Fassade von San Zaccaria besonders deutlich:

Eine Verbindung von Muschelnische und Architektur ist z. B. an dem Denkmal des Dogen Tommaso Mocenigo²⁸ (1423) in Santi Giovanni e Paolo zu beobachten. Die Wand hinter dem Sarkophag ist als Kleinarchitektur in zwei Stockwerken aufgeführt. Das untere wird durch Biforien, das obere durch Figuren-Nischen gegliedert. Diese Nischen reihen sich zwar nebeneinander, bilden aber keine Arkade, da jede von der anderen durch einen Pilaster getrennt ist und somit für sich steht. Die Muschel, zu einer halbkreisförmigen Palmette reduziert, dient hier als Baldachin für die Skulptur.

Ungefähr zeitgleich mit dem Nischengeschoß von San Zaccaria entsteht auch das Grabmal des Dogen Niccolò Tron²⁹ in der Frarikirche, 1479/80 von Antonio Rizzo vollendet. Diese viergeschossige Architektur verwendet ebenfalls muschelüberdachte Skulpturen-Nischen. Auch hier wird die einzelne Nische thematisiert, nicht deren Reihung.

Während die mit einer figürlichen Skulptur versehene Nische ein in sich geschlossenes System bildet, das ihr erlaubt, selbständig zu existieren, hinterläßt die leere Nische an der Fassade einen unvollständigen Eindruck. Möglicherweise war geplant, vor den Nischen der Fassade von San Zaccaria Skulpturen aufzustellen. Ein Blick auf das erste Gurtgesims zeigt, daß die schmal profilierte Sockelleiste des Nischengeschoßes in den einzelnen Abschnitten durch überlagerte Schwellen unterbrochen wird. Das Sockelband setzt sich in dieser Schwelle fort, wie die Profilansicht verdeutlicht. Frontal muß dieser Absatz verkürzt worden sein, womit die feinen Stäbe verloren gingen. Dies deutet auf eine spätere Veränderung hin, bei der die vorgeschobenen Sockel unter den Nischen beschnitten wurden. Die ursprüngliche Sockelbetonung in den einzelnen Segmenten würde im Zusammenhang mit Skulpturenschmuck einen Sinn ergeben. Die Nischen am Arco Foscari bieten ein Vergleichsbeispiel. Rizzos Skulpturen stehen auf einer vorgelagerten Konsole, von den Nischen mehr hinterlegt als überfangen. Auch am Arco Foscari betonen Nischen die Eckpfeiler. Vergleicht man die Strebpfeiler von San Zaccaria mit den Eckpfeilern des Arco Foscari, so finden sich deutliche Übereinstimmungen, die erst durch die Reihung zur Arkade verwischt werden. Besonders deutlich wird die Übereinstimmung in den überfangenden Bögen, die am Arco Foscari das gleiche Profil aufweisen wie an San Zaccaria: Ein dünner Stab schmiegt sich ohne Zwischenraum um die Zahnung der Muschel; im Abstand folgt ein zweiter Stab. Der sich am Arco Foscari anschließende breite, nur durch den Steinschliff hervorgehobene Halbkreisrahmen steigert sich an San Zaccaria zu einem zusätzlich rahmenden Bogenprofil, das sich als die eigentliche Arkade über das ganze

²⁸J. McAndrew 1980, S. 71; „...Piero di Niccolò Lamberti und Giov. di Martino aus Fiesole bez.“.

²⁹W. Wolters 1986, S. 156.

4. Die Fassade

Stockwerk hinzieht. Auch der rechtwinklige, allumfassende Rahmen vom Arco Foscari tritt an San Zaccaria über dem Bogen wieder auf. Die Muschel auf dem rechten Strebepfeiler von San Zaccaria wurde naturalistischer ausgeführt, ordnet sich aber dennoch den architektonischen Gegebenheiten des Bogenfeldes unter. Die Muscheln der sich links anschließenden Arkade sprengen den ihnen vorgegebenen Halbkreis des Bogens, indem ihr Schloß wie ein Keil nach unten stößt und sie dadurch annähernd einen Vollkreis beanspruchen. Bei isolierter Betrachtung des Strebepfeilers setzt sich der bereits im Sockelgeschoß erkannte Bezug San Zaccarias zum Arco Foscari auch in diesem Stockwerk fort.

Der beschriebene Ausschnitt der Fassade von San Zaccaria stellt keineswegs eine selbständige Einheit dar. Hauptthema ist nicht die Einzelnische, sondern die Arkade. Da je zwei Bögen auf einem Pilaster zusammentreffen, werden die einzelnen Nischen durch die Pilaster nicht getrennt, sondern zur Arkade verbunden sie. Auch sind die Muscheln den Nischen nur appliziert, so daß sie sich der Architektur vollständig unterordnen. Der Gesamteindruck des Geschosses wirkt sehr flächig. Zwar wurde durch perspektivische Gestaltung versucht, die Tiefe der Nische zu betonen, ihre gleichmäßige Reihung verhindert jedoch die Ausprägung deutlicher Akzente. (Die zwei mittleren Bögen öffnen zwar die seitlichen Wandflächen zu Fenstern; sie zeichnen sich aber durch keine besonderen Gewände aus und behindern daher die durchlaufende Arkade nicht.)

Die eigenwillige Kombination von Arkade und Nischenmotiv im ersten Stockwerk der Fassade von San Zaccaria läßt sich schwerlich mit bekannter Architektur vergleichen. Einen Anhaltspunkt für die Betrachtung der Arkade bietet Santi Maria e Donato auf Murano³⁰ aus den Jahren 1111 bis 1140, wo die Arkade das beherrschende Motiv bildet. Die siebeneckige Chorwölbung wird zweigeschossig mit Arkaden strukturiert. Unten entstehen Nischen mit vorgestellten Doppelsäulen; oben öffnet ein Umgang die Wandpartie. Ein breites Ornamentband aus Terrakotta trennt beide Geschosse voneinander. Die Doppelsäule fungiert als eine einzelne Stütze, auf der die beiden Bögen zusammenlaufen; ein trennendes Motiv fehlt vollständig. Diese romanische Arkade wurde auf San Zaccaria übertragen. Ließe man die Muschel außer Betracht, wäre die Übereinstimmung offensichtlich.

Das Motiv der Arkadenreihe läßt sich in Venedig sehr weit zurückverfolgen. Es existierte keine einheitliche Form, zugrunde liegt jedoch meist der Gedanke der Wandöffnung, der sich auch an San Marco und dem Dogenpalast in weiteren Erscheinungsformen präsentiert. Die Kirche Madonna dell'Orto z. B. trägt über den Seitenschiffen an der Fassade Statuengalerien gotischer Ausprägung.

³⁰D. Howard 1980, S. 24.

4. Die Fassade

Die Arkade von San Zaccaria strebt keine Öffnung der Wand an. Auf die Mauer appliziert, dient sie ausschließlich als flächiges Gliederungselement. Die monotone Reihung der Arkade verwundert im Zusammenhang mit dem komplizierten Rahmensystem des Sockelgeschosses und den darauffolgenden, architektonisch durchgebildeten Stockwerken. Die handwerklichen Unregelmäßigkeiten der Ausführung verstärken die Unstimmigkeit innerhalb dieses Geschosses. Neben den Abweichungen in den Pilasterbreiten treten Unterschiede der Kanneluren hinzu. Diese enden auf den Pilastern der Seitenfront bis hin zum rechten Fenster einige Zentimeter unterhalb der Kapitelle. Auf den übrigen Pilastern erstrecken sich die Kanneluren bis unmittelbar unter das Kapitell. Die Zwickelmotive unter den Bögen unterscheiden sich in ähnlicher Weise. In den Eckfeldern der Bögen nahe an dem äußeren rechten Strebepfeiler treten ausschließlich Puttenköpfe auf, die nach links hin immer mehr durch florale Elemente ersetzt werden. Darüber hinaus zeichnen sich die Putti des Strebepfeilers durch ihre breiten, plastisch herausgearbeiteten Gesichter besonders aus. Die anschließenden Köpfe mit jugendlich-fröhlichem Gesichtsausdruck sind deutlich flächiger gearbeitet.

Auch die Kapitelle lassen eine Diskontinuität erkennen. Auf der Seitenfront und dem rechten Strebepfeiler tragen die Pilaster Kapitelle, die sich an der korinthischen Ordnung orientieren und mit zwei Reihen krautig gearbeiteter Blätter besetzt sind. Die Grenze zu den Kelchvolutenkapitellen der Front verläuft durch das übereck angelegte Kapitell auf der Innenseite des rechten Strebepfeilers. Dieses Kapitell setzt sich aus den zwei unterschiedlichen Kapitellseiten zusammen.

Ausgehend von der rechten Ecke der Fassade fällt die Qualität der handwerklichen Ausführung nach links hin deutlich ab. Die niedrigeren Kanneluren, die Ausschmückung der Zwickel ausschließlich mit Puttenköpfen und die komposite Kapitellform konzentrieren sich um die rechte, besonders sorgfältig gearbeitete Strebepfeilernische. Zur Deutung dieses Phänomens könnten die bereits erwähnten Übereinstimmungen mit dem Arco Foscari beitragen. Wenn sich die erste Planung von San Zaccaria an der Architektur der Buons und darüber hinaus im besonderen am Arco Foscari orientierte, wofür die beschriebenen Übereinstimmungen deutlich sprechen, so würde sich die besonders sorgfältig ausgearbeitete Nische am rechten Strebepfeiler erklären. Die Abfolge von Rahmensystem und einer Nische auf den Strebepfeilern wäre vom Arco übernommen und anfangs in dieser Form auch ausgeführt worden. Die folgenden Brüche in Ausführung und Qualität entsprächen den Brüchen innerhalb der Baugeschichte. Beim Tode Antonio Gambellos 1481 war höchstwahrscheinlich nur das Erdgeschoß verkleidet und vielleicht auch die Nische des rechten Strebepfeilers. Die isolierte Behandlung dieses Strebepfeilers erklärte sich, wenn der Beginn der Bauarbeiten an diesem Stockwerk noch unter Gambellos Aufsicht fiel. Während der Abwesenheit Antonios lagen die Arbei-

ten in den Händen der Meister Venier und Lazzaro, ein „Proto“ wird jedoch nicht erwähnt. Naheliegender ist die Zuschreibung des Nischengeschoßes an einen der Mitarbeiter Gambellos, der vielleicht auch die rechte Ecke — gewissermaßen als Modell — ausführte und den Rest des Stockwerks dann weniger erfahrenen Steinmetzen übertrug. Die Gründe, die zu der oben angedeuteten, nachträglichen Abänderung führten, bleiben vorerst ungeklärt. Als Mauro Codussi im Juli 1483 die Bauleitung übernahm, konnte er keinen Einfluß mehr auf die Gestaltung des Nischengeschoßes nehmen und schuf einen kraftvollen Kontrast zur Flächigkeit seiner Vorgänger.

4.2.1. Exkurs: Das Chorgestühl von San Zaccaria im allgemeinen Planungszusammenhang und im besonderen Formenvergleich zum Nischengeschoß der Fassade

An dieser Stelle bietet sich eine gesonderte Betrachtung des Chorgestühls von San Zaccaria an, da es formale Verwandtschaft mit dem nischenverzierten Fassadengeschoß aufweist. Das hölzerne Chorgestühl, das 1455–64 von den Brüdern Francesco und Marco Cozzi angefertigt wurde³¹, steht in der Capella di San Atanasio. Durchbrochene Blattrankenvoluten trennen die einzelnen Plätze des Chorgestühls, die jeweils von einem Muschelmotiv überfangen sind. Als Basis für die Muscheln dient ein schmales, schwach profiliertes Gesims, das der Tiefe der Sitze folgt. Ein rahmendes Band oberhalb der einzelnen Muscheln faßt die Sitze durch eine Arkade zusammen, die auf den Wangen aufliegt. Die zwischen den Bögen entstehenden Zwickel sind mit geflügelten Puttenköpfen besetzt. Ein weiteres Band verläuft direkt oberhalb der Arkade und schließt zusammen mit dem vorkragenden Fries das Gestühl ab. Die Muscheln gleichen in ihrem Gestaltungsschema denen der Fassade. Auch die Stütze, die von jeweils zwei Bögen gemeinsam genutzt wird, der einfache Abschluß mit den Puttenköpfen in den Zwickeln sind Elemente, die sich an der Fassade wiederfinden lassen. Die dem Betrachter zugewandte Muschelzahnung wird am Chorgestühl zusätzlich durch eine Goldfassung hervorgehoben, die aber an der Fassade ebenfalls existiert haben mag. Im Gegensatz zur Fassade wird die Spitze der Muschel durch einen leichten Schwung den Rippen angeglichen und fächerartig aufgespannt, damit der gesamte Raum unter dem Bogen ausgefüllt wird. Da dieser der Sitzplatztiefe angepaßt werden mußte, sind die Unterschiede zur Fassade hauptsächlich in der Funktion begründet.

³¹P. Paoletti 1893, S. 64.



Abbildung 4.11.: Chorgestühl von San Zaccaria

Die signifikante Übereinstimmung von Chorgestühl und Nischengeschoß läßt vermuten, daß das bereits 1455 bestellte Gestühl als Anregung für die Fassade diene, zumal das Chorgestühl von San Zaccaria sich in seiner Ausführung von den heute noch erhaltenen Beispielen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (z. B. Frarikirche und Santo Stefano) unterscheidet³².

Die offensichtlichsten Unterschiede zu diesen Chorgestühlen bestehen in der in San Zaccaria groß ausgeprägten Muschel, die jeweils einen ganzen Sitz überfängt, und im Verzicht auf den abschließenden Wimperg. So trägt bei den anderen Chorgestühlen jeder Sitz seine eigene Rahmung; es fehlt dort die zusammenfassende Arkade. Daß die einfachere Ausführung in San Zaccaria finanziell begründet war, kann kaum angenommen werden, da der Vertrag mit aller Deutlichkeit die Prachtentfaltung in den Vordergrund stellt. Ein figürliches Bildprogramm, wie es sich an dem weitaus reicheren Chorgestühl der Frarikirche von 1470 befindet, existierte noch nicht. Die Ausführung von San Zaccaria wirkt zwar in ihrer Gestaltung etwas schlichter, was aber nicht bedeuten kann, diese Arbeit als weniger kostbar zu beurteilen. Das bezeugt der ausführliche, bislang unveröffentlichte Vertrag, der die auszuführende Arbeit bis ins Detail beschreibt und dabei den Wettstreit mit anderen prächtigen Werken dieser Art

³²Auch im Dom von Zara steht ein Chorgestühl, dem der Frarikirche sehr ähnlich.

4. Die Fassade

in den Vordergrund stellt, ein Konkurrenzdenken, das sich ja auch an anderer Stelle in der Architektur von San Zaccaria widerspiegelt. Um die Anweisungen im Vertrag möglichst zu präzisieren, zog man Details der Chorgestühle in Sant'Elena, Santa Fosca und Santi Giovanni e Paolo heran, immer mit der Maßgabe, mindestens genauso gut zu arbeiten: „... e di quella o piu grosseza...“, „... che non se diminuischa de quella bonta e perfectione“³³.

Die strengen geometrischen Muster der Intarsienarbeiten im Dorsale erscheinen ungewöhnlich im Vergleich zu den vorherrschenden krausen Blattranken der gotischen Ornamentik. Das geflochtene und gefaltete Motiv vermeidet runde Formen. Diese reine Geometrie erinnert an das Übereinanderlegen eines Bandes, wobei der Richtungswechsel durch ein Falten erreicht wird und nicht durch Dehnen oder Zusammenraffen. Diese winkligen Flechtwerke erinnern an ähnliche Arbeiten aus dem afrikanischen und orientalischen Raum³⁴. Es wird angenommen, daß solche Flechtbänder ihren Ausgang von spätmittelalterlichen Vorbildern nahmen, bevorzugt in islamischen Gebieten Verbreitung fanden und auf das christliche Europa zurückstrahlten³⁵. Die Auftraggeberinnen und den Meister der Intarsien des Chorgestühls interessierte die Flechtstruktur wohl eher als verwandlungsfähiges Ornament denn als orientalisches Zitat. Dafür spricht die Einpassung der einzelnen Bandwerkornamente in den gotischen Rahmen. Das symmetrisch angelegte Motiv dehnt sich zum Scheitel des umgebenden Spitzbogen hin aus. Indem die einzelnen Bänder in den Bogen zulaufen und dort enden, entsteht der Eindruck, als sei das Flechtwerk an der Rückwand aufgehängt. Die solchermaßen auf den Rahmen bezogene Form widerspricht grundsätzlich dem Aufbau der orientalischen Flechtwerke, die sich immer flächig ausbreiten, ohne den umgebenden Rahmen zu berücksichtigen, der sie abrupt schneiden kann.

Andererseits stehen diese Intarsien am Chorgestühl von San Zaccaria auch im Kontrast zu dem gotischen Blattwerk der Armlehnen. Ein nach dem gleichen System aufgebautes intarsiertes Bandwerk findet sich in der Kirche San Anastasia in Verona, und zwar in den Kassetten der zweiflügligen Tür, welche in die 1452 von der Familie Giusti errichtete Kapelle des Heiligen

³³ „Nela sedia de suolo sina al brazale conforme a quelle di Santa Lena de ogni bonta et conditione exopto che la canadura sotto el brazale de essa schieta et in faza una colonella tarsinda almodo de Santa Lena sopra quella uno fiore o nero foglia che sopra nanza nella canadura. Il fogliame dele orte aggiungendo dal brazal fina sotto el felze vole essere de legname nero edi grosseza asusfurentia et le dicte foglie di bonta con forme al altro lavoro et miglore che el foliame posto in una sedia nela giexia de sata foscha e di quella o piu grosseza. In quella che nostro intenda essere facto i questo lavoro de che iacando impero che le exemplo dela per el ligamenti de tarsio se intenda similta ale prime sedia cinque per banda del coro a santa lena onora altri legamenti che non se diminuischa de quella bonta e perfectione. Segna sotto el felze de sopra ala spaliera et atorno el foame de le orte una ligridura de architi similmente ligado come quelli de san zanipolo a sempio de quel.“ (ASV, San Zaccaria Pg1) Ausführlicher Wortlaut des Vertrages im Anhang ab Seite 142.

³⁴ Besonders marokkanische Kachelkunst wird vorwiegend von dieser Ornamentik bestimmt. Dieses keramische Dekor wird als „Spinngewebe Gottes“ bezeichnet (G. Irscher 1984, S. 273).

³⁵ G. Irscher 1984, S. 273.

4. Die Fassade

Vicenzo führt³⁶. Daß es Verbindungen zwischen den Handwerkern in Venedig und denen der größeren Städte auf der Terraferma gab, bestätigen nicht nur formale Übereinstimmungen, sondern auch die Identität ausführender Holzschnitzer. Im Zusammenhang mit dem Chorgestühl von Sant'Elena verweist Rodolfo Gallo³⁷ auf Pietro Paoletti, der auch das ehemalige Chorgestühl von Sant'Elena als eine Arbeit der in San Zaccaria arbeitenden Gebrüder Cozzi betrachtet. Diese wiederum sind — wie auch der Vertrag über das Chorgestühl von San Zaccaria erwähnt — die Söhne des Gianpietro Cozzi di Vicenza. Vielleicht waren die in San Zaccaria benutzten Intarsienformen einst häufiger anzutreffen. Dennoch tragen diese Arbeiten dazu bei, das Chorgestühl von San Zaccaria gegenüber den erhaltenen Beispielen abzugrenzen und den hohen künstlerischen und Repräsentationswert zu belegen, den man dort suchte. Zwar tritt z. B. auch im Chorgestühl der Frari-Kirche, neben den figürlichen Reliefs, ein Flechtmotiv auf, doch ist es wesentlich einfacher ausgeführt und erfährt keinerlei Variation von Sitz zu Sitz. In San Zaccaria hingegen wurde das Flechtmotiv variiert, keine Intarsienarbeit gleicht einer anderen.

Die auffälligen Gemeinsamkeiten zwischen der Chorgestühl- und der Fassadengestaltung von San Zaccaria stellt künftige Forschungen vor die Frage nach dem Entwerfer der Holzarbeit, da ja Marco und Francesco Cozzi bislang nur als ausführende Handwerker belegt sind.

Auch die Frage nach einer möglichen ikonographischen Bedeutung des an Fassade und Chorgestühl vorkommenden Muschel-Motivs bleibt zunächst ungeklärt. Die Muschel als bekrönendes Motiv steigert selbstverständlich die Würde und den Anspruch der Ausstattung. Bisherige Deutungsversuche weisen ihr im Zusammenhang mit antiken Sarkophagen und Grabarchitekturen die Symbolik der Auferstehung und Wiedergeburt zu und unter diesem Aspekt kann sie auch als speziell weibliches Symbol³⁸ angesehen werden. Eine weitere traditionelle Bedeutung kommt der Muschel als Pilgermotiv zu. Diese drei Kriterien ließen sich grundsätzlich auf die Fassade von San Zaccaria anwenden, entbehren aber bislang einer überzeugenden Bestätigung.

³⁶C. Cipolla 1880, S. 252.

³⁷R. Gallo 1926, S. 39.

³⁸M. Bratschkova 1936 befaßt sich mit der Entwicklung des Muschelmotivs in der Antike und ihrer Bedeutung.

4.3. Mauro Codussis Vollendung der Fassade

Für den Fassadenabschnitt oberhalb der nischenverzierten Etage ist Mauro Codussi als entwerfender Architekt verantwortlich. Als er am 12. Juni 1483 die Stellung als leitender Baumeister übernahm, fand er zwei sehr unterschiedliche Stockwerke vor. Er sah sich vor die Aufgabe gestellt, die Fassade zu vollenden und dabei einen möglichst harmonischen Gesamteindruck zu erzielen.

Über die abschließenden Faszien des Nischenstockwerkes setzte er einen breiten Fries mit einem ausladenden Gesims. Hier wurde der Neubeginn der Gestaltung festgelegt und gleichzeitig die horizontale Gliederung, die durch die bestehenden Gesimse vorgegeben war, fortgesetzt. Diese Treppung der Fassade wiederholt sich bis zum abschließenden Giebel und trägt zur einheitlichen Strukturierung der Gesamtansicht bei.

Das Stockwerk, das Codussi den beiden älteren folgen ließ, bildet den optischen Schwerpunkt im Fassadenbild. Ein Sockel, der auf dem Gesims steht, hebt es empor und vergrößert es gegenüber den anderen Geschossen. Die Konzentration der drei großen Rundbogenfenster in der Mitte lenkt den Blick auf dieses Zentrum. Die Fenster öffnen sich in den Bögen einer Pfeilerarkatur mit vorgeblendeten Pilastern. Fenster und Pilaster nutzen die gesamte Höhe des Stockwerks aus; sie reichen vom Sockel bis unter den Architrav. Die links und rechts der Pilaster sich anschließenden Flächen sind vollständig mit weißem Marmor verkleidet und von Rahmen aus grauem Marmor umgeben. In den seitlichen Fassadenteilen wiederholt sich die Abfolge mit je einem von Pilastern flankiertem Rundbogenfenster und angrenzenden, dunkelgrau gerahmten Marmorflächen. Während sich in den beiden unteren Geschossen die Wandgliederung über die Strebepfeiler ununterbrochen fortsetzt, löst sich Codussi von diesem starren System und ersetzt die Strebepfeiler durch freistehende Säulenpaare, die zu einer zusätzlichen architektonischen Ordnung werden. Die Schubkräfte der Langhausarkaden treffen in der Höhe des breiten Gesimsbandes auf. Anders als ein Strebepfeiler, der seitliche Schubkräfte eines Bogens ableiten soll, kann eine Säule nur der senkrechten Kräfteübertragung dienen; so brauchte Codussi auf die statische Bedeutung der Strebepfeiler keine große Rücksicht zu nehmen und konnte an ihrer Stelle Säulen verwenden. Auf diese Weise brach er mit der gotischen Tradition, die noch in den beiden unteren Stockwerken vorherrscht. Optisch bleibt die Kontinuität der aufsteigenden Senkrechten gewahrt, dennoch wird die passiv-statische Struktur der durchgehenden Wand aufgelöst. Der tragende Eindruck, der in den beiden unteren Stockwerken über die gesamte Breite verteilt war und keine Nuancierung erfuhr, konzentriert sich nun hier in den Säulen. Sie bereichern das Stockwerk durch eine weitere Schicht, indem sie — nur von den Gurtgesimsen gehalten — frei vor die Fassade treten, unabhängig von der Wand

4. Die Fassade

werden. Die vier Säulenpaare stehen somit als selbständiges strukturierendes Element vor der Fenster-Ebene. Sie rhythmisieren das Stockwerk in der Tiefe und wirken einer flächigen Gestaltung entgegen.

Die drei Rundbogenfenster mit den begleitenden Pilastern setzen den Hauptakzent des Geschosses, gesteigert durch den Kontrast der anschließenden, gerahmten Marmorflächen. Durch den grauen Rahmen erhalten diese Flächen eine fest definierte Form und Abmessung und werden zum gleichberechtigten Gestaltungsmittel neben den Säulen und Bögen. Sie schaffen eine Distanz zwischen den von Pilastern gerahmten Fenstern und den Säulen der Strebepfeiler. Konsequenterweise zieht sich dieser Rhythmus auch auf der Seitenfassade fort, indem das gerahmte Marmorfeld das Fenster an den Rand schiebt. Der graue Marmorrahmen wurde von Codussi nicht eingefasst, sondern auf die helle Fläche aufgelegt. Es handelt sich hierbei um ein Charakteristikum von Codussis Baukunst, dessen Ausbildung wohl u. a. durch die Beschäftigung mit dem Dogenpalast und speziell dem Arco Foscari angeregt wurde. Abbildungen der Kirche von San Zaccaria aus dem 17. und 18. Jahrhundert³⁹, die die Details der Verkleidung vernachlässigen, zeigen deutlich, wie wichtig die grau gerahmten Marmorflächen für die Komposition sind. Diese Ansichten geben die Wandfelder ohne ihre Rahmung wieder; sie büßen so ihre fest umrissene Form ein und wirken unartikuliert. Die Umrandung mit grauen Marmorstreifen verhindert die Ausbildung einer zusammenhängenden Architekturgliederung, ohne daß dieser Umstand störend in Erscheinung tritt. Die Fenster und ihre rahmenden Pilaster sowie die Säulenpaare stehen einzeln und unverbunden nebeneinander, zusammengehalten nur durch den gemeinsamen Sockel und das abschließende Gesims.

Die Bögen der Fenster nehmen von außen nach innen an Tiefe zu. Diese feinen Abstufungen führen zu einer genauen Unterscheidung der einzelnen Gliederungselemente. Die Spiegel der Pilaster werden in der Mitte vertieft, so daß ein schmales Band als Rand stehen bleibt. Zusätzliche Rahmen grenzen die einzelnen Formen in sich und untereinander ab. Dies ist insofern bedeutsam, als die einzelnen Gliederungselemente direkt, ohne Zwischenräume, aneinander stoßen. Aus dem weißen Stein werden die Kontraste herausgearbeitet, so daß die Abstufungen für den entfernten Betrachter deutlicher in Erscheinung treten.

Eine vergleichbare Staffelung tritt bei diesem Geschoß auch in der Vertikalen auf. Ausgehend von dem unteren breiten Gurtgesims weicht der abgestufte Sockel in die Tiefe zurück. Darauf folgt die gegliederte Wand, über der sich der Architrav anschließt. Jedoch tritt er hinter das Sockelniveau zurück, wodurch die Kapitelle der Säulen und Pilaster darüber hinausragen. In dieser Ebene wird der breite Fries bis zu dem weit vorspringenden abschließenden Gesims

³⁹Stich von Brustolon nach einem Entwurf von Canaletto, siehe Abbildung 2.1 auf Seite 15.
Gemälde im Museo Correr, Maler unbekannt.

4. Die Fassade

hochgeführt. Wie in den beiden unteren Stockwerken erstreckt sich auch hier die Fassadenverkleidung bis auf die Seitenfront, wo Doppelsäule, Wandfläche und Fenster aufeinander folgen. Die Fortführung des Strebepfeilers auf die Seitenfassade geschieht durch drei im rechten Winkel angeordnete Säulen. Die eckständige Säule gehört sowohl der Vorder- als auch der Seitenansicht an. Diese von San Marco bekannte Ecklösung leitet von der Hauptfassade auf die Seitenfassade über und richtet die Kirche auf zwei Ansichten aus.

Auch das Motiv der freistehenden Säulen scheint von San Marco abgeleitet zu sein. Für die vor die Wand gestellten Doppelsäulen finden sich wenige Vorbilder in Venedig. Ausgehend von den freistehenden Säulenpaaren an der Fassade von San Marco und Santi Maria e Donato nimmt das Portal von Santi Giovanni e Paolo (1459) dieses Motiv auf. Die Säulenpaare hingegen, die auf hohen Piedestalen das Portal des Arsenaus (1460) flankieren, stehen in der Tradition des Triumphbogenmotivs⁴⁰. Die Säulenpaare und Dreiergruppen an den Eckpositionen San Zaccarias leiten sich direkt von der Fassade San Marcos her. Die bewußte Übernahme dieses architektonischen Motivs sollte wohl auch die traditionelle Verbundenheit mit der Palastkapelle des Dogen zum Ausdruck bringen.

Ähnliches gilt für die motivischen Entlehnungen vom Arco Foscari. Wie schon die beiden darunterliegenden Stockwerke scheint auch das von Mauro Codussi entworfene Geschoss sich auf diesen Bau bezogen zu haben, vielleicht in wissentlicher Fortsetzung der Bautradition von San Zaccaria. Der weißen gerahmten Marmorfläche mit den beiden flankierenden Säulen setzte Codussi an San Zaccaria die ebenfalls gerahmte Fläche mit gekoppelten Säulen entgegen. Der Auseinandersetzung mit der Staatsarchitektur dürfte er sich spätestens im Zusammenhang mit seinen Entwürfen für den Neubau des Ostflügels des Dogenpalastes gestellt haben, die er 1484 lieferte⁴¹.

Der Giebelbereich der Fassade von San Zaccaria schließt bereits an das dritte Stockwerk an. Ein mittlerer Halbkreisgiebel, flankiert von zwei niedrigeren Segmentgiebeln, bekrönt die Kirchenfassade. Das Gesims der Segmentgiebel setzt sich über die Fassade fort und verbindet beide Giebelabschnitte miteinander; gleichzeitig teilt dieses Gesims die Mittelwand unter dem Halbkreisgiebel in zwei niedrige Geschosse. Dieser Mittelteil zwischen den Strebepfeilern zeichnet sich durch die gemeinsame Strukturierung in vier einzelnen Rundbögen aus. Die mittleren beiden öffnen sich zu Fenstern, während die äußeren nur der Wand vorgeblendet sind. Spiegelpaare trennen im unteren Teil die vier Bögen voneinander; anstelle der Doppelsäulen folgen den Strebepfeilern hier Pfeilerpaare mit einem tiefen Spiegelprofil. Die-

⁴⁰Als Vergleich wird häufig der Triumphbogen in Pula genannt. (J. McAndrew 1980, S. 21; R. Lieberman 1982, S. 10).

⁴¹T. Hirthe 1982 wies Codussis Tätigkeit am Dogenpalast nach.

4. Die Fassade

se abgesetzten Rahmen mildern den massiven Eindruck und erleichtern das Geschoß optisch. Die Rundbögen gliedert in Kämpferhöhe ein angedeutetes Gesims, das jedoch die einzelnen Bögen nicht verbindet. Dieses Fassadenstockwerk bleibt durch die dicht beieinander stehenden Pfeiler der Wand möglichst verhaftet. Auch hier bedeckt ein hellgrauer, geädelter Marmor sämtliche Wandpartien.

In den marmorverkleideten Segmentgiebeln übernehmen die dort eingesetzten Tondi die Raumverteilung. Sie sind aus dem Zentrum gerückt und orientieren sich zur Mitte der Kirchenfassade hin. Diese in die Wand eingelassenen Tondi umgibt ein von einer Kette gebildeter Reif, der einen sich trichterartig verjüngenden Rahmen bildet. Die Gleichfarbigkeit von Tondo und Umgebung läßt die durch Tiefenstaffelung erzielten Kontraste kaum hervortreten. An dem stark hervorspringenden Gesims der Segmentgiebel tritt ein Zahnschnitt als Schmuckelement hinzu. Kyma und Rosettenfries bereichern die Soffitten der Giebel, die so die Seitenschiffe abschließen. In der Mitte der Fassade entfällt der Rosettenfries, das Gesims wird auf das Niveau der anderen Stockwerke zurückgenommen und leitet ungebrochen auf das letzte Zwischengeschoß über.

Das oberste Stockwerk wiederholt die Aufteilung von Fenstern und Bögen des vorangegangenen Geschosses. Das Sockelband entfällt, die beiden Zwischengeschosse werden zusammengezogen. Doppelsäulen nehmen aber hier den Platz der Pfeiler und Spiegel ein und steigern die Plastizität dieses letzten Stockwerks gegenüber den vorhergehenden noch einmal. Als höchster Schmuck an dieser Fassade werden Säulen nicht nur vor die Strebepfeiler, sondern auch vor die Wand gestellt. Die Arkade wird über die geschlossene Wandbreite durch ein Gesims in Kämpferhöhe verbunden, das im darunterliegenden Stockwerk erst angedeutet war. Die Kombination von Arkade und Säulen läßt wiederum Erinnerungen an San Marco anklingen, dort wird diese Verbindung von den großen Rundbögen der Eingangsnischen überfangen.

Während die Verwendung der Elemente der Arkade und besonders der Säulen sicher von San Marco beeinflusst wurde, liegt ihrer Komposition wohl eine andere Quelle zugrunde. Das System eines geöffneten Rundbogens, der von Doppelsäulen flankiert wird, entstammt dem Aufbau eines Triumphbogens. In dem obersten Fassadenabschnitt tritt die Ausgangsposition am deutlichsten hervor, während sie in den darunterliegenden Geschossen reduzierter umgesetzt wird. Das Triumphbogensystem reiht Codussi aneinander. Diese Vervielfältigung des Einzelmotivs verfremdet die Erscheinung der Triumpharchitektur, übernimmt jedoch deren Wirkung⁴². Anregungen könnte der Sergierbogen in Pula geliefert haben, der auch für das Tor

⁴²An dieser Wandstruktur hätte sicher auch L. B. Alberti Gefallen gefunden, da er die Säulenstellung und die mit Marmor verkleideten Wände als vorzüglichen Schmuck ansah, um ein Gebäude angemessen zu präsentieren (L. B. Alberti 1988, S. 309).

4. Die Fassade

des Arsenalle vorbildlich war. In Pula kennzeichnet eine gemeinsame Basis die Säulen und den Bogen; im Fries finden sich springende Tiere und Putti, die Festons aufspannen. Ähnliche Schmuckmotive verwendete Codussi bei San Zaccaria: Der Giebel als Abschluß der Fassade trägt ein breites und stärker geschmücktes Gebälk. Neben springenden Tieren, wohl einer Jagdszene, und einem Puttenpaar bereichern gefaßte Porphyrscheiben und Fruchtkörbe den Fries des Architravs. Diese aufgesetzten Schmuckelemente wiederholen sich auch auf dem Halbkreisgiebel.

Obwohl aus der Fernsicht feine Details verschwinden, wurde der in zwei Ebenen zurückgesetzte Giebel aufwendig gestaltet. Von den kleinen Drachen und Vasen auf dem äußeren Bogen erfährt man nur aus Bauaufnahmen; der unten stehende Betrachter vermag diese Applikationen nur zu errahnen. Indem die Soffitte des Giebels ebenfalls mit Rosetten besetzt wurde, ergibt sich eine zusammenfassende Verbindung zu den Segmentgiebeln. Die zurückgesetzte Ebene wird vom großen Rundfenster beherrscht. Umkränzt wird das Bogenfeld zusätzlich von einem Zahnkranz, den Codussi bei der Fassade von San Michele in Isola einführt. Auch der runde Giebelabschluß, ein bevorzugtes Fassadenmotiv Codussis, war dort schon vorgeprägt.

Fünf Skulpturen bevölkern den Giebelbereich und schmücken die Fassade zusätzlich. Im Scheitel des obersten Giebels steht die Figur des auferstandenen Christus mit der Fahne. Zwei Engel auf dem Gebälk darunter halten das Kreuz und die Geißelsäule. Zwei weitere neben den Segmentgiebeln präsentieren Lanze und Stab. Diese Plastiken können jedoch erst nach 1500 der Fassade hinzugefügt worden sein. Einen Anhaltspunkt liefert der Barbari-Plan von 1500, auf dem nur ein Kreuz die Spitze der Kirchenfassade markiert. Angesichts der grundsätzlichen Detailtreue des Plans darf man davon ausgehen, daß hier das tatsächliche Aussehen der Fassade zu diesem Zeitpunkt überliefert ist. Auch auf Ansichten von 1535 und 1559 fehlen die Skulpturen⁴³. Sie treten erst auf Zeichnungen von 1660 in Erscheinung. Kein Hinweis gibt Auskunft über ihre Entstehung. Es bleibt zu vermuten, daß hier ein bewußter Bezug zur Heilig-Grab-Thematik geschaffen wurde.

Mit der Vollendung der Fassade gelang Mauro Codussi ein Kompositionssystem, das die bestehenden Abschnitte berücksichtigte und in der Stockwerkfolge mit den neuen, durch ihn deutlich akzentuierten Teilen verband. In den oberen Stockwerken kommt sein persönlicher Stil zum Tragen und gewinnt die Oberhand über die Gesamterscheinung.

Die Wiederholung der breiten Gesimse baut die Fassade in fünf Stufen auf und erwirkt einen schrittweisen Zusammenklang. Der breite Fries über dem Nischengeschoß setzt eine wichtige

⁴³Das Fehlen der Skulpturen auf den Plänen des 16. Jahrhunderts könnte allerdings darin begründet liegen, daß sich letztere am Barbari-Plan orientierten. (Abbildungen in L. Olivato — L. Puppi 1977, S. 190).

4. Die Fassade

Betonung: Indem das Stockwerk erhöht wird, kann die gesamte Proportion der Kirchenfassade vergrößert werden. Als vertikales Gegengewicht treten die Strebepfeiler den horizontal vorkragenden Gesimsen entgegen. Codussi greift den angedeuteten Wechsel zwischen den dünnen Ecksäulchen des Sockelgeschosses und den Pilastern des Nischengeschosses auf und führte die Abfolge bis unter den Giebel fort. Der so entstandene Rhythmus von Säule und Pilaster trägt entscheidend zum Zusammenhalt der Fassade bei.

Das optische Zentrum wird von Codussi in die drei Fenster des mittleren Stockwerkes verlegt. Von dort leiten die mit der weiß verkleideten Fassade kontrastierenden dunkel verschatteten Fenster den Blick bis hoch in den Giebel zum Rundfenster. Die bewußte Betonung der Mittelachse streckt die breite Fassade optisch in die Höhe. Darüber hinaus akzentuiert dieser Wechsel der hellen und dunklen Flächen die Fassade und unterstreicht ihre Reliefwirkung. Das Verhältnis von offener und geschlossener Wand erzeugt Spannung und trägt zusammen mit der Architektur zum charakteristischen, abwechslungsreichen Erscheinungsbild von San Zaccaria bei.

Die Fassadenaufteilung bestimmte die Anordnung der Fenster auf der äußeren Schauwand. Der Innenraum nimmt die vorgenommene Plazierung hin, ohne sie gestalterisch zu nutzen oder in eine eigenständige Komposition der Innenfassade umzudeuten. Das Rundfenster des Giebels öffnet sich zum Dachstuhl und nicht zum Kirchenschiff. Die zwei Fensterpaare der kleinen Stockwerke sitzen im Inneren in der Lünette der Wölbungszone des Mittelschiffs, eng begrenzt durch das Gesims und das Joch. Sie stehen in keinem Zusammenhang untereinander. Der Größenunterschied der oberen höheren Fenster fällt an der Fassade kaum auf, da die breiten Gesimse die Sicht behindern und die Perspektive den Eindruck verkürzt. Zeitweise verdeckte im Innern eine große barocke Orgel die drei Fenster und nahm dem Kirchenraum somit seine größte Lichtquelle. Der heutige Zustand geht auf die Restaurierung von 1919 zurück⁴⁴. Codussi fügte die großen Fenster nicht allein aus kompositorischen Gründen ein, sondern auch um einen ausreichenden Lichteinfall zu gewährleisten, da das Licht nur durch den niedrigen Obergaden des Langhauses und die Rundfenster in den Innenraum dringen konnte. Dabei griff er für die Anordnung der Fenster im Hauptstockwerk offensichtlich auch auf die Aufteilung im „piano nobile“ eines venezianischen Palastes zurück.

⁴⁴Ausschlaggebend für die Entfernung der Orgel war nicht nur das Lichtverhältnis in der Kirche und das Zusammenspiel mit der Architektur; besonders unglücklich fand man die schlechte Beleuchtung des Altargemäldes von Giovanni Bellini. Die Umsetzung der Orgel brachte die Suche nach einem neuen Standpunkt mit sich. Der Vorschlag, die Orgel in der Capella di San Atanasio wieder aufzustellen, wurde verworfen und man entschied sich für die zentrale Apsis, in der sie sich auch heute noch befindet. Die Entfernung eines Marmoraltares an dieser Stelle wurde hingenommen. Unterlagen bei der Denkmalpflege Ufficio Regionale Per la Conservazione di Monumenti del Veneto Al N.234 ab 1891. Die jüngeren Restaurierungsberichte und-ergebnisse durfte ich leider nicht einsehen.

4. Die Fassade

Neben Elementen aus der venezianischen Bautradition verarbeitete Mauro Codussi auch antikisierende Elemente. Damit gab er der Architektur in Venedig in der Mitte des 15. Jahrhunderts einen völlig neuen Impuls. Als Studienobjekt und Inspirationsquelle Codussis kommt z. B. die antike Porta Borsari in Verona⁴⁵ in Frage. Diese dreigeschossige Architektur gliedert sich durch zwei große Portalöffnungen, die ehemals von einem Gesims in Kämpferhöhe verbunden waren⁴⁶. Beide Tore rahmt ein Dreiecksgiebel, der auf zwei Halbsäulen ruht. Die zwei folgenden niedrigeren Geschosse nehmen zusammen ungefähr die Höhe des Portalabschnitts ein. Jeweils sechs Bogenfenster gliedern in regelmäßigen Abschnitten die Geschosse, ohne sich jedoch auf die Achsen des Portalbogens zu beziehen. Die äußeren und die zwei inneren Bögen werden von einer Ädikula mit Dreiecksgiebel gerahmt. Das verkröpfte Gesims und die flankierenden Säulen heben diese Einheiten nochmals hervor. Im darüberliegenden Geschoß verkröpft sich das Gesims entgegengesetzt. Die Fassadenstruktur der Porta Borsari zeigt in der abwechslungsreichen Gliederung charakteristische Gemeinsamkeiten mit den oberen Stockwerken der Fassade von San Zaccaria. An Codussis Bau erinnern die proportionale Abfolge der Etagen, die im Verhältnis zu dem hohen Stockwerk außerachbiale Aufteilung der zwei niedrigen Stockwerke, die gerahmten und durch Säulen oder Pilaster voneinander getrennten Bögen und Fenster an die Porta Borsari.

Die gegensätzlichen Tendenzen innerhalb des Fassadenaufbaus von San Zaccaria ergaben sich anfangs aus Planungsänderungen und wurden schließlich von Codussi bewußt aufgegriffen. Indem er die rahmenden Elemente der unteren Stockwerke aufnahm und ihnen in seinem Entwurf entscheidende Ausdruckskraft verlieh, erhob er die gestalterische Vielfalt zum Thema. Gerade diese Vielfalt empfand Jakob Burckhardt als einen gewissen Mangel: „... in ihren vielen Stockwerken und runden Abschlüssen zeigt sie zuerst jene nur in Venedig so ausgebildete Schreinerphantasie, welche die Bauformen aus reinem Vergnügen an ihrer Wirkung vervielfacht, ohne sie zum Ausdruck von Verhältnissen zu benutzen. Diese Wirkung aber, erhöht durch das Material und ein großes dekoratives Geschick, ist für den flüchtigen Blick eine sehr angenehme.“⁴⁷ Burckhardt sah in der Kleinteiligkeit der Fassadengestaltung ein architektonisches Unvermögen. Eine bedeutsame Wendung erfährt Burckhardts Bewertung bei Chastel⁴⁸, der angesichts der Fassade von San Zaccaria von einem großen geschnitzten Altar oder einer Grabmalsarchitektur spricht. Zweifellos gibt ihm ein Vergleich mit dem Wandgrab des Dogen Nicolò Tron⁴⁹ in Santa Maria Gloriosa dei Frari recht: Der Aufbau der übereinandergesetzten

⁴⁵ Verona e il suo Territorio 1966–81, S. 479.

⁴⁶ T. Kraus 1984, S. 170.

⁴⁷ J. Burckhardt 1855, S. 205.

⁴⁸ A. Chastel 1945, S. 67.

⁴⁹ Ausgeführt von Antonio Rizzo zwischen 1476 und 1480. (N. Huse — W. Wolters 1986, S. 156).

4. *Die Fassade*

Stockwerke und die Parzellierung der horizontalen Aufteilung, die zu dem flächigen Gesamteindruck führt, lassen eine solche Interpretation naheliegend erscheinen. Tatsächlich wäre zu überlegen, ob nicht Codussi die bereits in den eigenwilligen Inkrustationen des Sockelgeschosses anklingenden Konnotationen aufgriff, um schon an der Fassade von San Zaccaria eine Verbindung zum Heiligen Grab anzudeuten.

5. Der Innenraum

5.1. Das Langhaus

Der Neubau von San Zaccaria fügt sich direkt an den bereits bestehenden Kirchenbau an. Nach dem Abbruch des nördlichen Seitenschiffes erneuerte man die Mittelschiffwand und konnte sie nun für den Zusammenschluß der beiden Kirchen nutzen. Die Position der südlichen Kirchenwand ist demnach mit der Position der älteren Kirchenmauer identisch. Folge dieses direkten Anbaus war der Verzicht auf eine rechte Außenkapelle. An deren Stelle entstand eine Verbindungstür zur Cappella di San Tarasio im Vorgängerbau. Diese Verknüpfung zweier unterschiedlicher Bauakte wird beim Betreten der Kirche erst in den Nebenräumen sichtbar.

Der große Neubau des 15. Jahrhunderts erschließt sich unabhängig von seinen Anbauten. Ein dreischiffiges Langhaus mit abschließendem polygonalem Umgangschor bildet die Grundstruktur des Kirchengrundrisses. Während die Seitenschiffe in den Chorumgang weitergeführt werden, endet das Mittelschiff in einem niedrigeren Innenchor. Der Umgangschor paßt sich dem Innenchor an und verläuft in fünf trapezförmigen Segmenten; an diese Abschnitte des Umgangs lagern sich vier halbkreisförmige Radialapsiden an. Der Chorbereich als Teil einer Zentralbaukonstruktion tritt als selbständiger Abschnitt zum Langhaus hinzu.

5.1.1. Die Langhaussäulen

Drei quadratische Joche rhythmisieren das Mittelschiff, das doppelt so breit wie die Seitenschiffe ist. Vier große freistehende Säulen und vier vor die Wand gestellte Halbsäulen auf hohen Postamenten tragen die Last der Gewölbe. Gestreckte Langhaussäulen und das Fehlen einer ganzen Fensterreihe geben dem basilikalen Innenraum den Charakter einer Hallenkirche. Das Langhaus von San Zaccaria steht in der Tradition der spätgotischen Kirchen Oberitaliens. Deren Charakterisierung durch Dehio läßt sich auch auf San Zaccaria anwenden:

5. Der Innenraum



Abbildung 5.1.: Innenraum, Photographie um 1900

„...schlanke Rundpfeiler mit achteckigen Deckplatten, hohe Seitenschiffe; die Oberlichter kreisrund; die Pfeilerabstände von Bau zu Bau wachsend, bis quadratischer Grundriß der Mittelschiffsgewölbe erreicht ist; die Anordnung der Kapellen neben dem Chor, die übliche, aber mit der Abweichung, daß ihnen eine polygonale Apsis vorgelegt ist.“¹ Bei diesen Worten hatte Dehio vor allem die großen Bettelordenskirchen im Sinn. Santi Giovanni e Paolo und Santa Maria Gloriosa dei Frari, die zwei größten spätgotischen Kirchen Venedigs, vertreten diesen Typ in vollkommener Form: Die hohen Spitzbogenarkaden des Langhauses ruhen auf massiven Rundpfeilern. Deren Kapitelle orientieren sich an Knospen- oder Blattkapitellen, wobei die Blattkränze an den massiven Pfeilern wie Zierrinde wirken. Insgesamt tritt die architektonische Gliederung hinter dem Raumgefühl zurück.

Die Langhausstützen in San Zaccaria scheinen die gesamte Last des Kirchenschiffes zu tragen. Sie setzen sich aus mehreren aufeinander gestellten Elementen zusammen. Ein massiver, kassettierter Sockel überwindet bereits ca. 1 Meter der gesamten Höhe und hebt die kunstvollen Schmuckbasen in Blickfeld. Aus diesen mächtigen Postamenten, die das Fassadenmotiv des erhöhten Sockels wieder anklingen lassen, steigen achteckige Pfeiler bis in die knappe

¹G. Dehio — G. v. Bezold 1884–1901, Bd. 2, S. 515.

5. Der Innenraum

Hälfte der Gesamthöhe. Darauf folgen — jeweils über einer weiteren ausladenden Basis — die Säulen mit den Adlerkapitellen. Jedes der Architekturelemente fällt durch eigentümliche Formenvielfalt auf, ihr Zusammenhang führt jedoch zu einer gestalterischen Einheit.

Der massive Sockel besteht aus zwei abgetrepten, übereinandergesetzten Quadern. Der erste Sockelstreifen beginnt direkt über dem Fußboden. Vier leicht unterquadratische Kassetten gliedern die Oberfläche einer jeden Seite und nehmen dem massiven Block seine Behäbigkeit. Über diesem untersten Kassettenstreifen folgt eine Steinschicht, die sich in einem sanften Schwung in die Tiefe zurückzieht und mit zwei dicht übereinander liegenden Rundstäben zum zweiten Kassettenaufsatz überleitet. Der verkleinerte Umfang verschmälert die Kassetten nun zu einem Quadrat. Ihre Vierzahl wird beibehalten und betont die Verjüngung des Pfeilers auf elegante Weise.

Die einzelne Kasette erhält durch eine differenzierte Steinbearbeitung eine gesteigerte Wirkung. Das Mittelfeld erhebt sich um einige Millimeter aus der Vertiefung, womit der Eindruck einer ungestalteten Fläche verhindert wird. Durch eine unterschiedliche Steinbearbeitung erreichten die Steinmetzen eine feine und doch sehr wirkungsvolle Oberflächenstruktur: Während die Kanten und Ränder angeschliffen wurden, erhielt das Mittelfeld eine porösere, leicht bossierte Oberflächengestaltung. Das Licht bricht sich auf dem gleichen Material verschieden und bietet dem Auge ein abwechslungsreiches Spiel von Kontrasten. Die angeschliffenen Kanten verstärken den harten Absatz und betonen die scharfen Grate, während die bossierten und scharierten Oberflächen die Übergänge verschleifen und einen optisch weichen Eindruck hervorrufen. Diese Bearbeitung wurde auch für das abschließende Gesims des Sockels gewählt. Vorkragend schiebt es sich mit einem flachen S-Profil, zwei eckigen Faszien und einem steileren Schwung über den kassettierten Unterbau hinaus. In einer flach ansteigenden Schräge schließt die Profilleiste nach oben hin ab. Die sensible Steinbearbeitung wird von dem heutigen Kirchenbesucher kaum bemerkt, da diese Untersicht dem Stehenden oder Sitzenden nicht ins Auge fällt. Der Kirchenbesucher des 15. Jahrhunderts nahm jedoch nicht auf den Kirchenbänken Platz, sondern kniete auf dem Fußboden des Langhauses. Auch wenn die aufwendige Gestaltung von den Laien nicht immer voll und ganz gewürdigt werden konnte, so galt doch für die Handwerker ein unbearbeiteter Stein als roh und minderwertig. Die aufwendige Steinbearbeitung veredelt also den Charakter des Steines.

Über dem abgeschrägten Gesims folgt eine Plinthe mit einer ebenso reizvollen wie phantastischen achteckigen Basis, über der sich ein polygonaler Pfeiler erhebt. In der Grundform gleichen sich die Basen. Ihre untere Hälfte wölbt sich vor, darüber schnürt sich der Rand ein, um den Pfeiler eng zu umfassen. Große Voluten besetzen die diagonalen Ecken, um sie

5. Der Innenraum

abzustützen und die Prächtigkeit zu erhöhen. An jedem Basenpaar wurde ein abgewandeltes Ornament verwendet. Basen mit nahezu identischen Formen sind einander paarweise gegenüber gestellt.

Die Pfeilerbasen können in zwei unterschiedliche Typen eingeteilt werden. Die Halbsäulen am Chor und die beiden darauf folgenden Stützen kennzeichnet eine ausgeprägte Plastizität in der Gestaltung ihrer Basen, während bei den vier westlichen das Interesse an der Oberflächenbearbeitung im Vordergrund stand.

Schmale, rund abschließende Kanneluren verlaufen senkrecht um den Basiskörper der Halbsäulen am Chor. Die unteren Kanneluren der konvexen Wölbung blähen sich aus dem scharf abgegrenzten Gestein prall hervor. Die oberen Kanneluren der zurückgezogenen Kehle sind ausgehöhlt und wurden nur am obersten Rand mit einem eingelegten Zierstab akzentuiert. Die runden Abschlüsse richten sich nach der Mitte hin zueinander. Den überleitenden Absatz und die obere Abschlußkante umfängt ein zurückhaltend gearbeiteter Rahmen. Diese konvex-konkave Steinbearbeitung folgt dem Vor- und Rücksprung der Basisform und unterstützt deren bauchigen Ausdruck.

Die Pfeilerbasen des östlichen Joches variieren diese Form, indem sie wenige, aber kontrastreichere Ornamente benutzen. Die untere Wulst drängt in einer Vielzahl aneinander gereihter plastischer Buckel unter der Last hervor. Den achteckigen Absatz und die zurückgezogene Kehle bedeckt ein Zahnschnitt. Schmale Streifen, die aus der Ebene entnommen wurden, formen ein Streifenrelief und vermitteln einen harten Kontrast zu den runden Buckeln. Den Abschluß bildet hier ein stilisierter Blattstab. Diese so eindringlich bearbeitete Basis erweckt den Eindruck einer großen bauchigen Schale. Diesen Charakter vermittelt besonders die Riefelung des Basiskörpers, dessen wie von innen getriebene Ausarbeitung an die Formen der Metallbearbeitung und Goldschmiedekunst erinnert. Eine der beiden Basen weist im Gegensatz zu allen anderen anstelle der Eckvoluten riesige „angenietete“ Griffe auf, die halbrunden Nietenköpfe sind auf der Basisoberseite in Stein ausgeführt.

Während die zwei östlichen Basenpaare in ihrer Gestalt ein einheitliches System bilden und durch ihre Schmuckformen den Eindruck großer Schalen verstärken, erweckt die zweite, florale Variante ein eher uneinheitliches Bild. Ein Ornamentrelief überzieht die Pfeilerbasis, ohne auf die große bestimmende Form einzugehen. Die untere Wulst wölbt sich entgegen der wirkenden Kraft nach oben hin. Es entsteht der Eindruck eines Blattriefens, der mit einem Schmuckband umwickelt wurde. Um eine möglichst große Abwechslung zu erreichen, verändern sich von Volute zu Volute die dargestellte Blattform und das Dekor des umwickelten Bandes. Zugunsten der kleinteiligen Vielfalt wird die Illusion eines durchgängigen Blattkran-

5. Der Innenraum

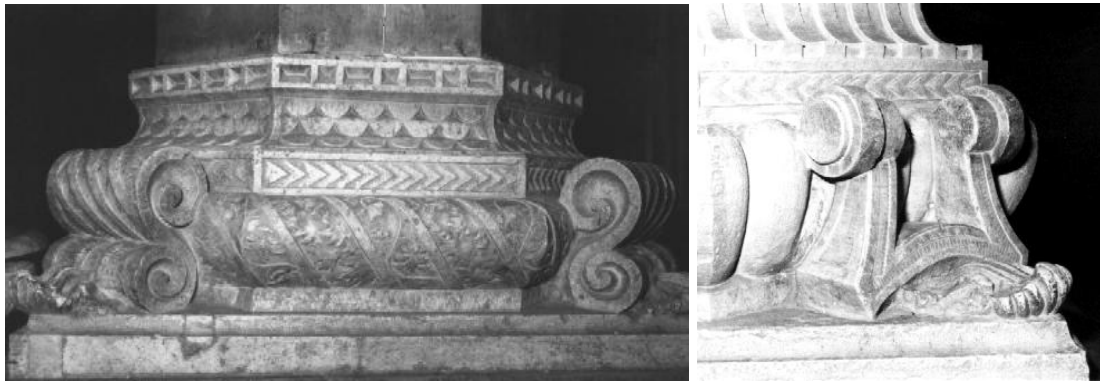


Abbildung 5.2.: Pfeilerbasen des Langhauses, florale Variante und Detail „angenieteter“ Griff

zes geopfert. Die großen Voluten verdecken die Ornamentwechsel; sie wirken als zusätzliche Zierde und weniger als optische Stützen. Die abgetreppte und auf Pfeilertiefe zurückgezogene Kehle leitet zum polygonalen Pfeiler über. Die schmalen Seitenflächen werden von aneinandergereihten sich überschneidenden spitzen Dreiecken ausgefüllt, während die zurückschwingende Kehle von einem flachen Schuppenornament bedeckt ist. Den oberen Abschluß bilden kleine, einander folgende Kassetten. Die Ornamentik bedeckt hier die Basen, ohne aus ihrer Form heraus zu erwachsen.

Die Verschiedenheit im Ausdruck der Basen kann nicht unbedingt auf unterschiedliche Handwerker zurückgeführt werden. Die identische Grundform und die exakte Ausgestaltung sprechen für einen einheitlichen Entwurf mit bewußt herbeigeführter Abwechslung.

Insgesamt zeichnen sich die Langhausbasen durch außergewöhnliche Formen und Ornamente aus, deren Einordnung und Herleitung sich als schwierig erweist. Ein Initialblatt aus einer Handschrift des Graduale von Siena² schmückt eine Ornamentik, die auffällige Ähnlichkeiten zeigt. Das große „R“ im oberen linken Feld setzt den Hauptakzent des Blattes. Der auseinandergezogene Buchstabe steht wie ein Portal in dem Bild, durch das der Betrachter die Grabeshöhle mit den umlagernden Wachen und dem auferstandenen Christus sehen kann. Dieses „R“ bildet den Rahmen für die Auferstehungsszene und verknüpft die umlaufende Ornamentik miteinander. Der gerade Aufstrich des Buchstabens formt sich aus einer phantastischen Säule, die die klassischen Ordnungen ignoriert und sich dennoch ihrer Formen bedient. Massive Voluten, die aus einem zusammengedrängten Schwung auslaufen, stützen den Säulenschaft. Eine Flügelkonsole umspielt den Übergang und präsentiert einen geflügelten Puttenkopf, über dem die kannelierte, von langen Akanthusblättern umgebene Säule emporwächst. Die Posi-

²Initialblatt „R“ graduale für den Ostersonntag des Doms von Siena, datiert um das Jahr 1473 (Abbildung in: J. J. G. Alexander 1978, S. 116).



Abbildung 5.3.: Initialblatt aus J. J. G. Alexander 1978

tion des Kapitells nimmt eine gekahlte Trommel ein, besetzt mit Puttenköpfen und Masken. Von dort nimmt der geschwungene Buchstabenkörper seinen Ausgang.

Die formalen Übereinstimmungen mit dem Basenaufbau lassen sich nicht als eine direkte Ableitung interpretieren, jedoch deuten weitere Hinweise auf einen gemeinsamen gedanklichen Ursprung. Der Schmuck der Buchmalerei ahmt eine kostbare Goldschmiedearbeit nach. Florale Blattranken bilden die Fassung für Edelsteine und zahlreiche Perlen. Vier Medaillons mit Episoden aus dem Leben Christi nach der Auferstehung sind in das prächtige Schmuckwerk eingefügt. Der Initialbuchstabe in schimmerndem Gold gearbeitet krönt das Trompe-l'œil des aufwendigen Blattes. Die Formen an den Basen von San Zaccaria ließen bereits eine Beeinflussung durch die Metallverarbeitung und besonders durch die Goldschmiedekunst vermuten. Der Künstler des Initialblattes versuchte mit malerischen Mitteln eine Goldschmiedearbeit darzustellen, in der er wiederum den architektonischen Formenschatz verwendete. Auch der geschwungene Buchstabenkörper kombiniert florale und architektonische Elemente; Kanneluren und Eierstäbe erwecken den Eindruck von gedehnten und gezogenen Bündelpfeilern. Diese phantastischen Formen, die zu einem Architekturglied zusammengesetzt werden, stehen den Säulen von San Zaccaria sehr nahe. Ein gemeinsames Vorbild könnte im Bereich der

5. Der Innenraum

Kleinkunst oder der Ornamentmalerei zu suchen sein — mit dem gleichen Ziel, durch Pracht und Schmuck zu beeindrucken.

Diese Auferstehungsszene auf dem Initialblatt wird Girolamo da Cremona aus der Mantegna-Schule zugeschrieben³. Eine Nähe zum Bellini-Umkreis ist jedoch ebenso evident⁴: Sowohl die Zeichnung im Skizzenbuch von Jacopo Bellini als auch das Auferstehungsbild von Giovanni Bellini in Berlin zeigen Übereinstimmungen. Der schwebende Christus über der Grabeshöhle in dem ansteigenden Hügel und der mit übereinandergeschlagenen Beinen im Vordergrund liegende Soldat seien hier nur als die auffälligsten Gemeinsamkeiten angeführt. Die Nähe des Initialblattes zum venezianischen Einflußbereich und seinen Kunstschaßenden ermöglicht zwar keine direkte Verbindung zum Formenschatz von San Zaccaria, deutet aber auf ein gemeinsames Vorbild hin. Eine direkte Beziehung von Malerei zu ausgeführter Architektur wäre nicht ungewöhnlich⁵. Es wäre jedoch auch denkbar, daß Girolamo da Cremona die Anregung für seine Malerei erst durch die Architektur empfing. Die hohen, mit antikisierenden und floralen Formen belegten Piedestale entrücken den Raum von San Zaccaria in ähnlicher Weise aus der Realität, wie es das Initialblatt beabsichtigt, und steigern damit die Erhabenheit und die Würde des Raumes durch eine ausdrückliche Kostbarkeit.

Die Form und das Dekor der Basen von San Zaccaria findet sich auch an Gefäßen und Geräten des Quattrocento wieder⁶. Die antikisierende Laibung zieren oft Godronierungen; Perlstab und Schuppenfries treten ebenso hinzu wie Blattkränze und Akanthusblätter. Die Motive und das Dekor wurden oft antiken Stücken nachempfunden. Andrea Mantegna stattete seinen ca. 1478 begonnenen Triumphzug des Cäsar mit einer Fülle prächtiger Trophäen aus⁷. Er türmte sie auf, schichtete und stapelte sie übereinander und gab doch jedes antike Teil mit höchster Präzision und Genauigkeit wieder und bot damit eine reiche Auswahl antik erscheinender Metallgefäße. Sechs antike Marmorurnen im Archäologischen Museum in Venedig⁸ besitzen ähnliche in Stein gearbeitete Ornamente wie die Basen von San Zaccaria. Vier von ihnen zeigen die diagonal wellenförmig verlaufenden Kanneluren, die besonders an die Kapitelle des Innenchores erinnern. Zwei weitere tragen als Ornament die geblähten Buckel und aus Blattkelchen gebildete Deckel. Allen gemeinsam ist die sehr eigenwillige Gestaltung der

³M. Meiss 1957.

⁴M. Canover 1969, S. 117–121.

⁵Antonio Rizzo studierte die Malerei Mantegnas und verwandte Elemente aus dessen Formenschatz für seinen Bauschmuck (N. Huse — W. Wolters 1986, S. 150). Eine besonders offensichtliche Übernahme findet sich vielleicht in der dreibeinigen Sphinx auf der Bekrönung der Scuola Grande di San Marco, angeregt von Mantegnas Zeichnung der „Ignorantia“.

⁶Vergleiche Abbildungen in W. v. Bode 1953.

⁷Zur Darstellung der Triumphzüge A. Martindale 1979.

⁸Urna Cineraria, Inv.N. 45, 68, 156, 191, 195, 366.

5. Der Innenraum

zwei Henkel. Speziell die beiden hohen Deckelurnen lassen deutliche Bezüge zur Metallbearbeitung erkennen. Auch in den Skizzenbüchern Jacopo Bellinis finden sich Zeichnungen von gerippten Schalen. Diese antiken Objekte, obgleich sie nicht zu den Vertretern der höchsten Kunstgattung gehören, fanden wohl auch einige Aufmerksamkeit, wobei die Wertschätzung des handwerklichen Geschicks sicherlich im Vordergrund stand. Die hier verwendeten Formen und Ornamente der Vasen und Schalen kehren auch in neuer Kombination an den Basen von San Zaccaria wieder.



Abbildung 5.4.: Marmorurne, Archäologisches Museum Venedig

Auch wenn die krausen Eckblätter noch der Gotik verhaftet sind, so sollten die Basen in ihrer Gesamtheit doch an antike Formen erinnern. Der ornamentale Reiz dieser Steinarbeiten war sicherlich ein Hauptanliegen, vielleicht ließen sich aber auch Assoziation zu antiken Urnen wecken und damit ein Hinweis auf die Heilig Grab-Thematik⁹.

Diese auffälligen Basen lassen hingegen keine direkte Analogie zu überlieferten klassischen Säulenordnungen erkennen. Die antiken Anklänge werden aus architektonisch fernen Zusammenhängen übernommen und zu einer neuen Form kombiniert. Gerade diese Verbindung ungewöhnlicher gotischer und antiker Elemente in den gewaltigen Pfeilerbasen irritiert zwar den Betrachter, steigert aber den visuellen Reiz. Die Suche nach ähnlichen Übereinstimmungen in Form und Funktion bleibt weitestgehend erfolglos. In Santa Maria Annunziata in Florenz tragen antike Vasen mit vergleichbaren Motiven wie Schuppen, Kanneluren und Akanthusblättern die Altarmensa¹⁰; doch wurde hier konsequent die Ornamentik auf die Form der Stütze abgestimmt und nicht wie in San Zaccaria eine auffällig neue Form geschaffen.

⁹Ein Beispiel für die Verwendung einer Urne als Ausdruck des Totengedenkens stellt das Denkmal des Marcantonio Bragadin (1596) in Santi Giovanni e Paolo dar.

¹⁰J. Braun 1924, S. 158, Tafel 13.

5. Der Innenraum

Der aus der Basis emporwachsende polygonale Pfeiler endet in Mitte des Raumes und bietet der Säule das Fundament. Eine ausladene Basis schiebt sich mit einem breiten Torus über den Pfeiler hinaus. Der darauf folgende Trochilus, kleiner Torus und abschließender Trochilus ahmen eine klassische Säulenordnung nach, der jedoch gleichzeitig durch die eigenwilligen Formenkombinationen der Blattranken, Astragale, Kerbungen und aufgesetzten Puttenköpfe widersprochen wird. Diese auffällige Ornamentik unterstreicht die Kostbarkeit des steinverkleideten Rundpfeilers, der nun an Höhe gewinnt und als krönenden Abschluß das Adlerkapitell trägt.

Vier Adler mit ausgebreiteten Schwingen reihen sich symmetrisch um das Kapitell in die vier Himmelsrichtungen. Auch hier begnügte man sich nicht mit einer Kapitellform, sondern unterschied durch gestalterische Details zwei Kapitellvarianten. Im ersten Fall umfaßt ein breites massives Band die erhobenen Flügel des Vogels. Es ist bereits in vereinfachter Form von San Michele bekannt und findet sich auch in der Scuola Grande di San Marco wieder. Dicht unter dem Abakus entspringt aus dem Band zusätzlich eine kleine Schnecke und erinnert an ein komposites Kapitell. Dieses massive, ausgekerbte Band hält den Adler in einer Fassung gefangen und präsentiert ihn als Trophäe an herausragender Stelle. Das auslaufende Band endet in einer Schlaufe, durch die die Verbindung jener schweren Festons aus Granatäpfeln geführt wird, auf denen die Adler stehen. Die abschließende Abakusplatte wird durch tiefe Nuten strukturiert, welche die optische Wirkung des Kapitells erhöhen. Die Abakusblüte in der Form eines Federstraußes dient dem Adler als zusätzlicher Kopfputz. Bei dem zweiten Adlerkapitell verändert sich der Standpunkt des Vogels. Er steht auf dem Rundstab an der Kante des Kapitells. Die frei ausgebreiteten Schwingen der benachbarten Vögel stoßen unter der Volute zusammen. Hier tragen die Adler die Festons selbst auf ihren Nacken, sie hängen über die Flügel herab und verbinden die Vögel miteinander. Ein Astragal bereichert den oberen Abschluß, während den Abakus nur drei Faszien absetzen. Das großzügige Formenspiel in der Bauornamentik San Zaccarias brachte diese zwei Varianten der Adlerkapitelle wohl weitgehend unabhängig von antiken Vorbildern hervor. Es genügte auch hier nicht, einen Kapitelltypus für die gesamte Langhausarkade zu entwerfen. Eine möglichst große Vielfalt des handwerklichen Könnens wurde als kostbare Ausstattung verstanden, das Interesse der Konzeption lag nicht in der einheitlichen Gestaltung, sondern im reichen Wechsel der tragenden Elemente. Die Überlieferung berichtete, daß Kaiser Leo V. (827) Säulen mit Adlerkapitellen durch seine eigenen griechischen Handwerker für den Gründungsbau San Zaccaria anfertigen ließ¹¹. Diese Tradition galt als ein besonderer Stolz des Klosters, der entsprechend gewürdigt

¹¹F. Sansovino 1663, S. 82.

5. Der Innenraum

und beim Neubau fortgeführt werden sollte. So wird jede der Säulen zu einem Monument¹² und gewinnt eine über das einfache Bauelement hinausgehende Bedeutung, die Tradition des Klosters zu manifestieren. Selbständigkeit erhalten die mächtigen Säulen hauptsächlich durch ihre aufwendigen Sockel und die besonders reiche skulpturale Formenvielfalt der Piedestale. Der abgetreppte Sockel weckt zudem Erinnerungen an die beiden Säulen auf der Piazzetta, die als Wahrzeichen auch über die Grenzen der Stadt hinaus bekannt sind. Die kassettierte Rahmung hingegen greift zugleich die Idee des Sockels von San Marco auf. Diese Übernahme prominenten venezianischen Formengutes wurde sicherlich bewußt getroffen und auch so verstanden als eine innige Verbindung mit den herausragenden Architekturen der Stadt.



Abbildung 5.5.: Antonio Vivarini: Die Heilige Katharina zerstört das Bacchus-Idol

Antonio Vivarinis Märtyrerlegende der Heiligen Katharina, die vor 1450 entstand, zeigt Architekturen, die als Anregungen für San Zaccarias Säulen gedient haben könnten. Jenes Säulenpodest aus „Die Heilige Katharina zerstört das Bacchus-Idol“ beschreibt Roberto Longhi als „phantasievolle, halb antikisch, halb donatelleske Gestaltung der Säule mit ihrem aufgeplusterten Adler“¹³ und weist auf das gleiche Gedankengut und die unbeschwerte Gestaltungsfreude hin, die man auch in San Zaccaria antrifft.

¹²N. Huse — W. Wolters 1986, S. 195.

¹³R. Longhi 1995, S. 145–147.

5. Der Innenraum

Obwohl ein historischer Rückbezug auf die frühmittelalterliche Gründung umgesetzt wurde, war eine Beeinflussung der gesamten Architektur zunächst nicht beabsichtigt. Die Planung sah San Zaccaria als eine gotische und damit immer noch aktuelle Kirchenarchitektur vor, die einzelnen Bauelemente mußten sich nach diesem System richten. Die Konzeption der Kirche verlangte eine Pfeilerlösung, um die geplante Höhe und Weite zu erreichen. Die Bezugnahme auf die romanische Überlieferung der kaiserlichen Säulen mit den Adlerkapitellen galt es gleichfalls in der Architektur zu verwirklichen. Diese Bedingungen fügte der Baumeister zusammen, indem er die Säule auf den Pfeiler stellte und zu einem Monument erhob und gleichzeitig die Höhe des Schiffes überwand. Während das Raumgefüge der herrschenden Gotik entsprach, verwendete der Bauschmuck andere Formen. Die in San Zaccaria angewendete Säulen-Pfeilerlösung konnte auf keine maßgeblichen kirchenarchitektonischen Vorbilder zurückgreifen; dieser Typus mußte neu entworfen werden. Die Langhaussäulen sollten durch ihre Gestaltung den Eindruck eines antiken Bauelements hervorrufen; die Bauornamentik konnte so Anklänge der historischen Tradition aufnehmen ohne die gesamte Architektur zu verändern. Es wurde auf eindeutige Charakteristika der Stilgeschichte zugunsten der Prächtigkeit verzichtet. Die verschiedenen Elemente aus der Architektur-Ornamentik wurden den Formen antiker Vasen sowie der Malerei entlehnt und kombiniert.

Umgekehrt lassen sich scheinbar keine gebauten Nachahmungen dieser ungewöhnlichen Basen ableiten. Der Wunsch nach reich verzierten Säulen und Pilastern, die nicht nur als architektonisches Glied auftreten sollten, findet sich verstärkt an den Bauten der Lombardi, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Venedig entstanden, zum Beispiel die geschmückten Säulenschäfte am Portal der Scuola Grande di San Marco. Die Holzschnitte des Künstlers Peter Flötner beeindruckten ebenfalls durch reich verzierte Säulen sowie Kapitelle und Basen¹⁴. Ein hohes Postament hebt diese Säulen in die Höhe, die Säulenbasis wird durch unterschiedliche Ornamentschichten auseinandergezogen und verfremdet. Die Säule wird so zum Träger der Ornamentik. Obwohl das Beispiel Flötners die Überladenheit hervorhebt und sich an den Werken der lombardischen Architektur orientiert, finden sich aber auch hier die vorgewölbten Buckelreifen, Schuppenflächen und Kannelurstreifen von San Zaccaria wieder, die vielleicht doch gewisse Dekorationsmaßstäbe setzten.

Trotz der großen Bemühungen, den Pfeilerarkaden durch eine aufwendige Ornamentik einen individuellen Ausdruck zu geben, bleiben die Ursprünge der gotischen Pfeiler erhalten. Obwohl durch die großen Voluten die Ecken ausreichend betont sind, wurden gotische Eckblätter

¹⁴Holzschnitt, 41,5 x 6,7 cm, um 1540/41, Erlangen, Univ. Bibliothek; aus: H. Günter 1988, S. 135. Günter bezeichnet diese als: „Zwei Säulen in der Art der venezianischen Renaissance“. Zwei Holzschnitte, ca. 12x7 cm, ca 1530/34, Wien, Albertina, aus: H. Günter 1988, S. 134: „von italienischen Mustersammlungen der Frührenaissance inspirierte Kapitelle und Basen“.

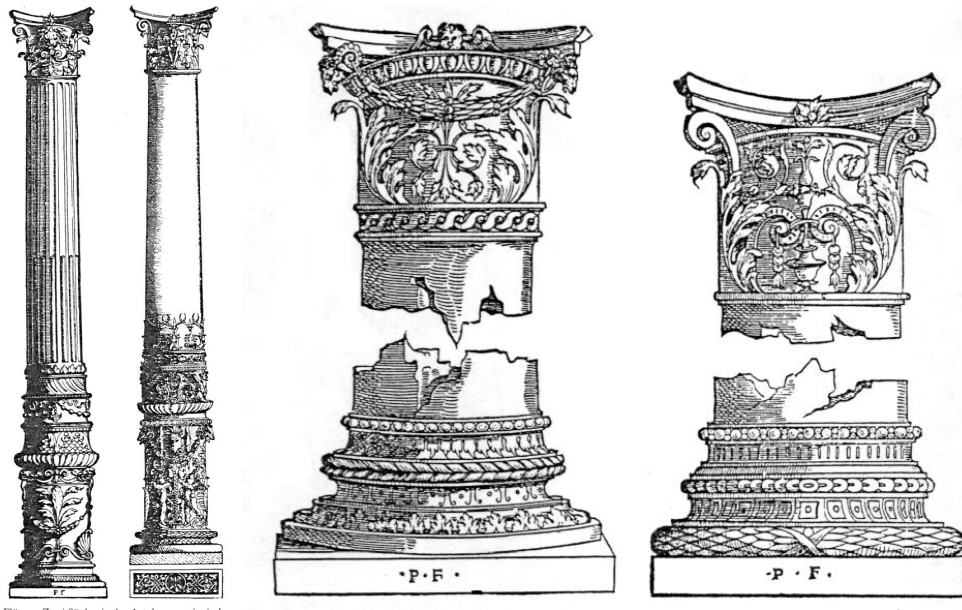


Abbildung 5.6.: Peter Flötner: Zwei Säulen (um 1540/41) — Kapitelle und Basen (ca. 1530/34), aus: H. Günter 1988

hinzugefügt. Sie wirken wie ritualisierte Formen, auf die der entwerfende Künstler nicht verzichten wollte. Eine ähnliche Eigenständigkeit erlangt das Eckblatt an der unvollendeten Säule der Cà del Duca am Canale Grande (1453 von Bartolomeo Buon begonnen).

5.1.2. Der Wölbungsbereich

Wand und Mauer, die den Blick des Betrachters im Langhaus behindern könnten, werden in San Zaccaria zurückgedrängt und lassen Größe und Erhabenheit des Raumes in den Vordergrund treten. Die Rundbögen schwingen sich von einer Stütze zur nächsten und verbinden die Arkaden auch an der Stirnseite über das Langhaus hinweg miteinander. Über diesen hohen Rundbögen faßt ein umlaufendes Gesims das Langhaus zusammen und grenzt es gegen den Wölbungsbereich ab. Über den Säulen verkröpft sich das Gesims in einer zweistufigen Treppung. Die Blendbögen des Wölbungsbereichs münden in die erste, breitere Verkröpfung und laufen in einem Kannelurstreifen unter dem Gesims aus. Konsequenterweise tritt diese Verbindung auch in den Ecken auf. Die zwei Gurtbögen des mittleren Jochs treten als zweite Stufe in den Knotenpunkt ein und laufen in einer Volute zu einer langgezogenen Konsole aus. Eine Maske, darüber ein Puttenkopf mit ausgebreiteten Flügeln und ein aufgelegtes Blattmotiv zieren und betonen die Konsole.

5. Der Innenraum

Das von den Konsolen gestützte Gesims hebt den Wölbungsbereich gegenüber der Arkade empor und führt eine scharfe Trennung innerhalb des Hauptschiffraumes ein. An keiner Stelle berührt die Langhausarkade das umlaufende Gesims des Wölbungsbereiches, stattdessen bildet sie ein völlig eigenständiges und abgeschlossenes System. Noch einmal gewinnt die Architektur an Höhe, indem die Blendbögen in gleicher Ebene mit der Arkade das Langhaus strecken. Nach den Kreuzgraten des ersten und zweiten Joches steigert sich das Langhaus im dritten Joch mit einer gestelzten Kalotte, die in der Höhe jedoch nicht mit der außen sichtbaren Kuppel übereinstimmt. Wie von einem Deckel wird das Mittelschiff eigenständig verschlossen.

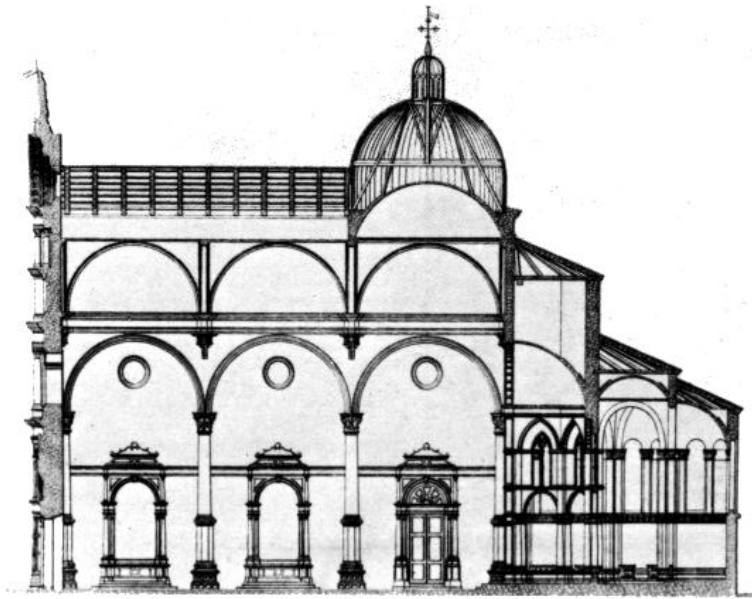


Abbildung 5.7.: Längsschnitt, aus: L. Olivato — L. Puppi 1977

Während der Oberaden der Südseite von drei Fenstern durchbrochen wird, fehlen diese auf der Nordseite. Die deutliche Trennung spricht für eine mögliche nachträgliche Veränderung. Diese Rundbogenfenster, als Biphorienfenster mit darübergesetztem „Ocolo“ ausgeführt, zeigen die von Codussi an seinen großen Palastbauten am häufigsten verwendete Form. Auch wenn von der Südseite der größte Lichteinfall kommt, ist die einseitige Durchfensterung ungewöhnlich. Vielleicht ließe sich dieses Phänomen als ein Zugeständnis Mauro Codussis erklären, zugunsten einer erhöhten Helligkeit die von ihm favorisierte weit aufgespannte geschlossene Wandfläche aufzubrechen. Leider geben die Quellen keine Auskunft darüber, ob diese Lösung von Anfang an beschlossen war oder ob er vielleicht sogar nachträglich zu dieser Änderung gedrängt wurde. In San Giovanni Crisostomo, 1497 von Codussi als dessen letzter

5. Der Innenraum

Kirchenbau begonnen, wurde nach Fertigstellung die geschlossene Tonnenwölbung des Chorbereichs wieder abgebrochen und eine Flachdecke eingefügt, die es erlaubte, die Beleuchtung zu verbessern¹⁵. Mit diesem Bautypus verhalf Mauro Codussi den Quincunx-Kirchen zu einer neuen Blüte. Die Lichtverhältnisse dieser Architekturen sind diffus und abgedunkelt. Die Auseinandersetzung mit altvenezianischen Bauten gab vielleicht den Ausschlag für die verschattete Beleuchtung in San Zaccaria. In den Seitenschiffen sitzen die Rundfenster am obersten Rand der Lünette und können so die Außenwände öffnen.

Die schmalen Joche der Seitenschiffe überspannen durchgehend Kreuzgrate. Ihre Gurtbögen enden auch hier in Höhe der Langhauskapitelle auf einfach verkröpften Konsolen, wie sie bereits im Mittelschiff auftraten. Ein umlaufendes Gesims fehlt, möglicherweise wurde es später entfernt.

Die einheitlich weiß gefaßten Flächen der Gewölbezone drängen die architektonische Konstruktion in den Hintergrund und verstärken den Eindruck geblähter Segel. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung, als sich die Säulen und Gesimse farblich noch mehr den Wandteilen anglichen, dürfte dieser Eindruck noch überzeugender gewesen sein. An einigen Reinigungsversuchen im Chorbereich kann die intensive Wirkung der weißen Wand noch deutlich erkannt werden. Heute wird durch die Verschmutzung des Steines und die hinzugefügte farbliche Umrandung der Kontrast zu sehr betont. Die fast flächendeckende Ausstattung mit Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts läßt den ursprünglichen Raumeindruck nur mehr erahnen.

Das Langhaus ergibt am deutlichsten ein zusammenhängendes, in sich geschlossenes System. Die Verantwortlichkeit Mauro Codussis für die Architektur begann oberhalb der Langhaussäulen. Der horizontale Aufriß läßt den Planwechsel kaum noch erkennen, die einzelnen Gebäudeteile verbinden sich harmonisch miteinander. Es wäre jedoch denkbar, für die ursprüngliche Planung eine hölzerne Deckenkonstruktion anzunehmen, wie sie sich beispielsweise in Santo Stefano (1. Hälfte 15. Jh.) und San Giovanni in Bragora (um 1475–79) findet. Mit Sicherheit führte Mauro Codussi die Einwölbung aus und konnte damit das Raumgefüge entscheidend verändern.

¹⁵Zur Baugeschichte von San Giovanni Crisostomo die Arbeit von M. Odenthal 1985.

5.2. Der Innenchor



Abbildung 5.8.: Innenchor, aus: R. Lieberman 1982

Die Raumteile von Langhaus und Innenchor werden miteinander verbunden, ohne die Übergänge zu verwischen oder die Grundrißkonstruktion zu verletzen. Zwei Stufen heben den optisch eigenständigen Chorbereich gegenüber dem Langhaus empor. Der niedrigere Innenchor steht wie ein Tabernakel im Kirchenraum. Der Größenunterschied wird zum Thema, indem eine kleine Architektur in eine größere gestellt wird. Der polygonale Sockelbereich des Innenchores definiert die fünfeckige Grundform. Der massive hohe Sockel umschreibt, beginnend von der Grenze des erhobenen Chorbereiches, den Innenchor. Auf diesem Sockel stehen schon die östlichen Halbsäulen der Langhausstützen, die unmittelbar das Langhaus mit dem Innenchor verbinden. Der Sockel wiederholt die Formen der kassettierten Säulenpostamente, wobei die untere Kassettenlage durch die Erhöhung des Chorbereichs entfällt. Das Sockelprofil ist in Form und Abmessung mit dem Profil der Langhauspostamente identisch. Die Kassetten der Sockelbank des Innenchores füllen jedoch Marmorplatten in verschiedenen Farben aus. Zusätzlich zur handwerklichen Meisterschaft erhöht die Verwendung wertvollen Materials den Innenchor zum kostbaren Kleinod. Die Unterschiede zwischen Chor und

5. Der Innenraum

Langhaus können in der Funktion des Innenchores als Heiliges Grab begründet sein, das ja traditionell als marmorverkleideter Rundbau beschrieben wurde.



Abbildung 5.9.: Sockelbank des Innenchores

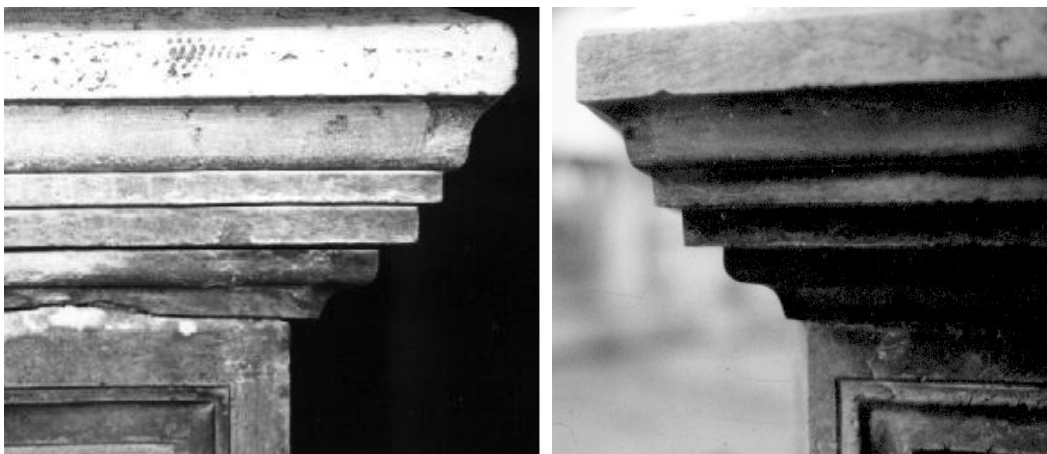


Abbildung 5.10.: Sockelprofile Langhaus und Innenchor

Auf dem im Osten von einem Durchgang unterbrochenen Sockel des Innenchores stehen sechs Gruppen dicht zusammengestellter Säulen. Je drei Säulen fügen sich hinter einem verstärkenden Pfeiler an die Halbsäulen des Langhauses an, die anderen Gruppen setzen sich aus je vier Säulen zusammen. In jeder dieser Säulengruppen verschmelzen die Plinthen zu einem einzigen, unregelmäßig geformten Vieleck und heben so die Einheit des Bündels hervor.

Diese freistehenden Marmorsäulen des Chorumgangs fallen durch ihren ungewöhnlichen Aufbau und die uneinheitlichen Kapitelle auf. Der unterschiedliche skulpturale Schmuck belebt die Gruppen und unterstreicht die Individualität eines jeden Kapitells. Die Vielfalt verwirrt

5. Der Innenraum

den Betrachter und erschwert den Versuch, ein zusammenfassendes oder einheitliches System für die Kapitelle zu erkennen. Der Blick gleitet über das Wechselspiel der Formen, ergötzt sich an deren Mannigfaltigkeit und wird dabei gänzlich in den beabsichtigten Bann der eigenwillig schönen Gestaltung gezogen.



Abbildung 5.11.: Chorumgang, aus: R. Lieberman 1982

Jeweils vier dicht beieinander stehende Säulen bilden eine Einheit ähnlich einem Bündelpfeiler. Diesen Eindruck unterstützen die unter das Kapitell geschobenen vorkragenden kannelierten Halsringe. Es scheint, als seien die kannelierten Manschetten vom Kapitell herab gerutscht. Die tief gefurchten Kanneluren der Manschetten verlaufen senkrecht oder mit einem Schwung schräg versetzt¹⁶. Wie eine Schraubenmutter sitzt die Manschette zwischen Säulenschaft und Kapitell, als würde es an ihrer Festigkeit liegen, das auf ihr lastende Gewicht der Pfeiler und Bögen zu tragen. Durch die Manschetten wird die gesamte Kapitellzone verlängert und der Zusammenhang unterstrichen. Die Kapitellhöhe und die Breite des angedeuteten „Bündelpfeilers“ fügen sich so zu einer harmonischen Proportion zusammen.

¹⁶Diese Kanneluren tragen die bereits erwähnten Urnen im archäologischen Museum in ausgeprägter Form.

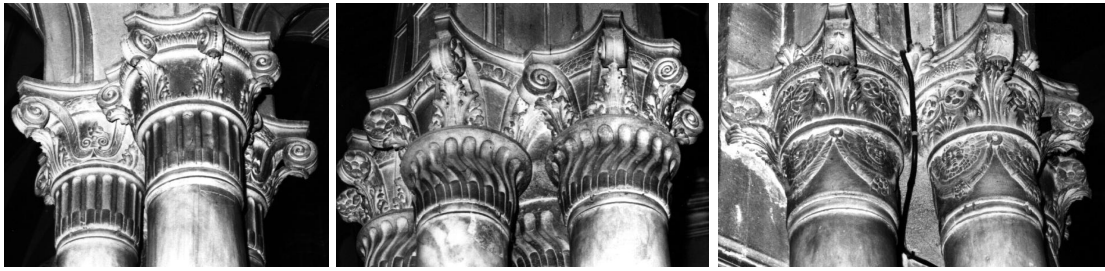


Abbildung 5.12.: Kapitellzone im Chorbereich

Die Säulen in der Eingangshalle der Scuola Grande di San Marco übernehmen nach 1485 das eigenwillige System der Kapitele von San Zaccaria, ohne jedoch deren Ausdruck zu erreichen. Im Erdgeschoss stützen sechs freistehende Säulen die gewaltige Holzdecke. Ein Drittel der gesamten Raumhöhe bestreiten die Sockel, auf denen sich die Säulen erheben. Die leicht angeschwungene Plinthe stützt das hohe Piedestal; zwei Faszien mit Zahnschnitt und Eierstab schließen den Sockel nach oben ab. Die Seitenspiegel schmücken zarte emporwachsende Blattranken. Während dieser gradlinige Sockel keine Ähnlichkeiten mit Steinmetzarbeiten in San Zaccaria aufweist, wiederholen die Kapitele evident die eigentümliche Ornamentik im Chorumgang von San Zaccaria. Zwei jeweils sich gegenüberstehende Säulen gleichen sich. Ein Kapitellpaar greift den kannelierten Halsring auf, anstelle der vorherrschenden Akanthusblattreihe. Wie in San Zaccaria sitzt die kannelierte Manschette unter der Volutenzone. Das Kapitell wäre in seiner Form und Proportion auch ohne den kannelierten Ring vollständig. Der Übergang zwischen Halsring und Kapitell erscheint weniger ausgeprägt und wird zusätzlich durch die Voluten verwischt, indem sie auf dem Rand des Reliefs ruhen und somit die beiden Teile zusammenziehen. Eine deutlichere Übereinstimmung des architektonischen Ornaments trifft man in den eigenwilligen Voluten. Die Langhauskapitelle von San Michele in Isola, ebenfalls wie die oben genannten Kapitele San Zaccarias von Buora ausgeführt, fallen durch ihre Kanneluren auf. Hier handelt es sich jedoch um ein Halskannelurenkapitell, bei dem die Kanneluren die Kapitelltrommel gliedern und zum eindeutigen Bestand des Kapitells gehören und nicht als eigenständiges Element darunter geschoben wurden.

Die Kapitele von San Zaccaria richten sich in ihrem Aufbau frei nach der kompositen Ordnung. Die Voluten, die unter dem Abakus hervordrängen oder schwungvoll von unten heraufschnellen, sind so dicht aufgewickelt, als könnten sie vor Energie bersten und sich im nächsten Augenblick entrollen. Ein einzelnes stark modelliertes Akanthusblatt stützt sie von unten ab, gegenseitig verstärken sich Blatt und Volute in ihrer dynamischen Wirkung. Der Korpus der Kapitele wird nicht vollständig von den Akanthusblättern und dem Ornament bedeckt. Die Voluten und stilisierten Blätter besetzen den Kapitellkern in großzügigen Abständen, ohne sich

5. Der Innenraum

zu überschneiden. So wird die Kapitelltrommel zum Träger des ornamentalen Ausdrucks, auf dem der skulpturale Schmuck von Festons und Perlenschnüren appliziert wird. An einigen dieser Kapitelle tritt anstelle des klassischen Eierstabes ein ornamentales Blatt- und Schuppenband auf. Die Anzahl der Schmuckformen wird immer wieder neu kombiniert und ergibt in jedem Bündel eine andere Variation. Innerhalb einer Vierergruppe tritt jedoch noch eine Gemeinsamkeit der Kapitelle hinzu.

Die Kapitelle, auf denen der kassettierte Rundbogen des Innenchores aufliegt, richten sich zu diesem hin aus, indem sich die Abakusplatte und mit ihr auch die Voluten ihrer Schauseite in einem zurückgezogenen Schwung zum Bogen hin wendet. Die dem Umgang beziehungsweise dem Innenchor zugeordneten Säulen, über denen ein polygonaler Pfeiler ansetzt, tragen Kapitelle mit einem sternförmigen Abakus, unter dessen abgeflachten Spitzen jeweils eine Volute sitzt. Die Kapitelle entsprechen dem Querschnitt des darauf folgenden Bauteils. Die freistehenden Säulenbündel bieten in ihrer Gestaltung eine Dreiviertelansichtigkeit und berücksichtigen so das Umschreiten des Umgangschores. Diese allseitige Ansichtigkeit und das Fehlen einer ausgeprägten Schauseite folgt der gotischen Auffassung. Aus diesem Schema fallen jedoch die beiden Dreiergruppen heraus, die an die Pfeiler zur Langhaussäule stoßen. Eine flache Relieffornamentik, bestehend aus geflügelten Puttenköpfen und ausschwingenden Girlanden, ersetzt die kannelierte Manschette. Der Schmuckring paßt sich dem Kapitell an, verläuft in einer Ebene und betont die Zusammengehörigkeit, während der kannelierte Halsring kontrastiert. Ebenso wurden die Kapitelle vereinheitlicht, sie tragen jeweils nur zwei Voluten. Diese Veränderungen stehen in keinem logischen Zusammenhang mit den baulichen Gegebenheiten und lassen sich nur durch eine angestrebte Formenvielfalt erklären.

Die polygonale Anlage der Kapitelle des Chorumgangs ähnelt denen des Portals von Santi Giovanni e Paolo um 1458¹⁷, für das Bartolomeo Buon verantwortlich gilt, wobei Domenico da Firenze die Blattgebinde und die Kapitellzone ausgeführt haben soll¹⁸. Zum einen drehen sich die krautigen Blätter zu kleinen Voluten, zum anderen findet sich an den Eckvoluten eine auslaufende Blattzunge, die sich auf dem darunter erwachsendem krausen Blatt abstützt, statt sich mit in die Volute einzurollen. Die Kapitelle von Zanipolo nehmen bereits den Aufbau jener von San Zaccaria vorweg. Über den Kapitellen der vorgestellten Säulenpaare liegt das Gebälk gerade auf, so richten sich auch die Kapitellpaare mit ihrer Schauseite aus. Die das Portal direkt flankierenden Säulen, über denen das Gebälk zu einem achteckigen Pfeilerstumpf polygonal fortgesetzt wird, berücksichtigen in ihren Kapitellen diese Formvorgabe mit mehre-

¹⁷N. Huse — W. Wolters 1986, S. 19.

¹⁸S. Connell S. 18.

5. Der Innenraum

ren umlaufenden Blattvoluten, wie dies in gleicher Weise die polygonal angelegten Kapitelle von San Zaccaria tun.



Abbildung 5.13.: Kapitelle am Portal von Santi Giovanni e Paolo

Die Säulen der in Rauten angeordneten Viererbündel von San Zaccaria erfüllen unterschiedliche Aufgaben, wie die Kapitelle andeuten. Die einander zugekehrten Säulen des stumpfen Winkels tragen die umlaufende Rundbogenarkade. Den nach innen und außen weisenden Säulen der spitzen Ecke folgen die polygonalen Pfeiler. Zum Chorumgang hin verlängern sich die zwei glatten übereinandergesetzten Pfeiler in den raumüberspannenden vierkantigen Gurtbogen. Das harte übergangslose Aneinanderfügen der beiden Teile in den Wölbungen ergibt sich aus dem bereits in der Baugeschichte angedeutetem Planwechsel, der auch einen massiven Gurtbogen als tragendes Element forderte.

Im Innenchor tragen die über die Säulen gestellten kassettierten Polygonpfeiler die äußere vorgeblendete Spitzbogenarkade. Die flachen Kassettenprofile der unteren Pfeiler entsprechen dem Profil in den Rundbogenkassetten. Beim zweiten, oberen Pfeiler wird auf die Kassetten verzichtet. Die Soffitten der darüber aufgespannten Spitzbögen weisen hingegen wieder eine tief herausgearbeitete Kassettenstruktur auf, die sich im Profil von den vorangegangenen unterscheidet. Diese unterschiedliche Oberflächengestaltung könnte die Beziehungen der einzelnen Bauglieder zueinander klären. Demnach dürften die Rundbögen und die Pfeiler im Zusammenhang entstanden sein und damit einer gemeinsamen Planung entstammen. Über den Rundbögen verläuft ein Gesims, das sich auch über die Pfeiler hinwegzieht und bis auf den Pilaster an der Grenze zum Langhaus hin eine Abstufung fortsetzt. Eine zweites Gesims

unterteilt die Architektur in Kämpferhöhe der Spitzbögen. Oberhalb dieses zweiten Gesimses lassen sich stilistische Unstimmigkeiten erkennen. Die zwei zusammenlaufenden tief kassettierten Spitzbögen sitzen ohne eine Verkröpfung oder Überleitung auf dem abrupt endenden Pfeiler. Die Brüche wären vermieden, nähme man eine gotische Einwölbung mit Kreuzrippen an, die auf den polygonalen Pfeilern auflagerten. Mit nach oben ins Gewölbe geführten Rippen und einer dünneren Kuppelschale entfielen auch die tiefen Kassettenbögen. Die beiden äußeren, nur einen Bogenauslauf tragenden Pfeiler träten gleichberechtigt zu den anderen. Aufgrund der veränderten Kuppelwölbung mußten die Pfeiler einer neuen Funktion zugeführt werden und erhielten die Kassettenbögen, wie bereits die Baugeschichte vermuten ließ¹⁹. In der Folge wurde auch das breite abschließende Gesims eingeführt, das den Formenschatz des Langhauses wieder aufnimmt. Es müssen also unter der Leitung Codussis strukturelle Veränderungen im Innenraum stattgefunden haben. Die bedeutendste Neuerung setzte Codussi mit Einführung der Kuppelwölbung durch; er stellte die verschiedenen Ebenen gegeneinander und verstärkte die plastische Wirkung des Innenchores. Die auffälligen Maßwerkfenster, die mit Codussis neuer Planung keine Verwendung an der Fassade fanden, wurden vielleicht erst jetzt ihrer neuen Bestimmung zugeführt.

Die Kombination eines Pfeilers über einer Säule stellt nicht notwendigerweise ein ungewöhnliches Motiv dar. Neben dem bereits erwähnten Portal von Santi Giovanni e Paolo rahmt das Portal von Madonna dell'Orto eine solche Anordnung. Auch der die historische Abfolge auf den Kopf stellende Aufbau eines Spitzbogens über einem Rundbogen findet sich, wenn auch als Maßwerkfenster, an der Hauptapsis von Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Auch im Chorumgang kann für die ursprüngliche Wöblungslösung ein analoges Kreuzrippengewölbe angenommen werden. Bei dessen Realisierung trafen drei Rippen auf die polygonalen Pfeiler des Innenchores und auf die korrespondierenden Säulen der Apsiden. Durch die Rippen wären die polygonalen Pfeiler in einen direkten Zusammenhang mit dem Umgang und den Kapellen gestellt worden.

5.2.1. Der Apsidenkranz

In weiten hohen Bögen öffnen sich die Apsiden zum Chorumgang, nur durch eine niedrige Stufe erhoben. Eine Abtrennung zum Kapellenkranz erwirken lediglich die später eingefügten Balustraden. In San Zaccaria wurden die Apsiden so dicht nebeneinander angelegt, daß sie sich in der Konstruktion überschneiden. In diesen Schnittpunkten durchdringt sich das

¹⁹siehe Anmerkung 88 auf Seite 47.

5. Der Innenraum

Mauerwerk der Kappen. Eine Säulen-Pfeiler-Kombination besetzt diese Verbindung und verstärkt damit den massiven optischen Eindruck. Drei sichtbare Halbpfeiler postieren sich zu einem Bündel, wobei der mittlere sich aus der Ebene vorschiebt und der äußeren Säule des Innenchores gegenübersteht. Ein niedriger Sockel bildet die Basis für die polygonalen Pfeiler an den Schnittstellen der Apsiden. Diese Sockelzone beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Knotenpunkte der Bündelpfeiler, sondern zieht sich auf gleicher Höhe an der Wand der Apsiden entlang. Im ersten Drittel der Gesamthöhe der Kapellen verläuft ein kassettierter Fries. Parallel zum Sockel zieht er sich über die Pfeilerstümpfe von einer Apsis zur nächsten. In den Kassetten des vorkragenden Gesimses wechseln sich Puttenköpfe, Rosetten oder Pflanzen ab. Der Fries unterteilt die Kapelle in zwei Geschosse und dient den Säulen zugleich als vorgeblendetes Sockelband. Die Säulen fluchten mit den polygonalen Pfeilern. Sie kehren die Abfolge des Innenchores um, wiederholen aber die Abfolge des Langhauses und stellen einen Zusammenhang im Innenraum her.

Die Halbsäulen stehen vor einem flachen Wandstreifen in der Breite des Kapitells. Dieser der Säule zugeordnete Wandstreifen stößt mit dem Streifen der benachbarten Säule im spitzen Winkel zusammen und formt eine Einkehlung. Die Säulen werden durch diesen Rücksprung voneinander abgegrenzt. Über den Kapitellen findet ein Wechsel im Verlauf dieser Streifen statt. Links und rechts der mittleren Säule treten sie zurück und begleiten als flaches Band den Lauf des Wandstreifens der seitlichen Säulen bis zum Kapellenbogen. Ein schmaler Steinkeil über der Naht der beiden Wandstreifen in Höhe der Abakusplatte erfährt in diesem Zusammenhang keinen Sinn. Diese Umlenkung könnte das Ergebnis einer späteren Veränderung sein. Die aufgeführte Lisene wurde für das neue Wölbungssystem nicht mehr benötigt und daher nicht fortgeführt. Wäre, wie bereits erwähnt, ein Kreuzrippengewölbe im Sinne des gotischen Entwurfs ausgeführt worden, so gingen von der mittleren Säule drei Rippen aus. Eine hätte den Chorumgang in direkter kurzer Flucht überspannt, die zwei äußeren hätten die benachbarten Gewölbe überkreuzt. Ein Kreuzrippengewölbe anstelle der Kuppeln gäbe auch den freistehenden polygonalen Pfeilern über den äußeren Säulen des Innenchores eine funktionale Bedeutung.

Sechs weitere Säulen gliedern die Wand der Apsis. Die zurückgesetzte Wand höhlt sich in Rundbögen zwischen den Säulen aus und formt so eine Blendarkade. Die Bögen entstehen nur durch die vertieften Wandnischen, keine zusätzlichen Architekturelemente oder ornamentalen Motive unterstützen die Arkadenform. Der heutige Putz der Mauernischen in den Apsiden verdeckt teilweise den Wandstreifen, der sich über den Kapitellen um die gesamte Nische zieht. Dieser Wandbereich darf nicht als eine offene leere Fläche interpretiert werden, sondern muß als eine fest umrissene, abgegrenzte Nische gedeutet werden.

5. Der Innenraum

Bruchlos geht die Wand in die halbe überwölbende Kalotte über. Der hoch gespannte Scheiteltbogen begrenzt die Apsis gegen den Umgang. Als breiter Rundstab schwingt sich der Bogen zwischen den flankierenden Säulen in die Höhe. Von der mittleren zum Chorumgang gerichteten Säule verläuft der schon beschriebene vierkantige Bogen zum Innenchor und stellt die aufgrund der veränderten Wölbung wenig überzeugende Verbindung zum Kirchenraum her.

Die Apsiden von San Zaccaria ergeben durch ihre Gestaltung ein in sich einheitliches und gegen den Chorumgang abgeschlossenes System. Sie ahmen eine romanische Architektur nach, die in Venedig wohl als die ureigene und damit als „antike“ Bauform betrachtet wurde. Die Nischengestaltung entspricht der romanischen Gliederung, deren prominentestes Beispiel in Venedig an der Fassade und in der Eingangshalle von San Marco vertreten ist.



Abbildung 5.14.: San Zaccaria, Kapitelle der Umgangsapsiden

Auch die Kapitelle der Umgangsapsiden artikulieren eine eigenständige Formensprache, die sich von allen anderen Kapitellen an und in San Zaccaria unterscheidet. Die unteren zwei Drittel des kannelierten Kapitellkörpers umwächst ein Kranz Akanthusblätter, die eine schematische, wenig naturalistische Ausprägung charakterisiert. Drei starre Rippen stilisieren die an ihrer Wurzel miteinander verwachsenen Blätter. Diese Verbindung der Blätter untereinander erweckt den ornamentalen Charakter einer Schmuckborte, die sich um das Kapitell zieht. Die Eckvoluten des tief modellierten Eierstabes wandeln die klassische Form des aufwachsenden und sich zusammenrollenden Akanthusblattes ab, indem die Schnecke durch einen kleinen Blütenzylinder ersetzt wird. Dieser Blütenzylinder sitzt wie aufgeheftet am Eierstab, darüber liegt ein Blatt ohne klar erkennbaren Ursprung. Der Versuch, die angesetzte Trommel durch zwei schräg nach oben strebende Blattstränge zu stützen, gelingt nur unvollkommen. Die gro-

5. Der Innenraum

ben Übergänge und Ansätze bleiben erkennbar und zeugen von mangelhafter Verinnerlichung der antiken Formensprache. Trotz der stilistischen Schwächen wirken die Kapitelle durch hohe handwerkliche Fertigkeiten ihrer plastischen Steinbearbeitung. Die Elemente des Eierstabes setzen sich deutlich voneinander ab, tief gezogene Kerben verstärken die Licht- und Schattenwirkung im dunklen Chorbereich.

Diesen spröden Kapitellen gelingt es nicht, den Betrachter von einer eventuellen historisierenden Aussage zu überzeugen. Die Spolien an San Marco hätten den Steinmetzen ausreichende Vorbilder für Anregungen oder gute Kopien geboten. Doch wurde eine Form gewählt, die wie eine schlechte Umsetzung eines Brunelleschi-Kapitells wirkt²⁰. Die lineare Blattzeichnung und die Verwendung eines ziemlich genauen Astragals setzt die Kenntnis antiker Kapitelle oder ihrer Rezeptionen voraus. Die tief gefurchten Blätter tragen die Merkmale der Florentiner Vorbilder. Die Konsole der Loggia im Palazzo Canigiani in Florenz oder die Kapitelle am Baptisterium können in diesem Zusammenhang exemplarisch stehen. Die Bearbeitung der einzelnen Formen deutet auf den Versuch hin, sich an diesen oder ähnlichen klassischen Formen zu orientieren. Dieser Einfluß konnte jedoch nicht der einzig bestimmende Faktor gewesen sein, da die Kapitellkomposition dennoch gotischen Formen verhaftet blieb.

Es bietet sich ein Vergleich mit den Kapitellen an der Fassade des Cortiletto dei Senatori im Dogenpalast an. Diese imitieren im Aufbau ein kompositen Kapitell, wobei sie sich noch der gotischen Ausdrucksweise bedienen. Ein krautiger Blattkranz umgibt den kannelierten Kapitellkörper, der Eierstab erscheint einzig auf die konvexe Form der dicht aneinandergereihten Buckel reduziert. Die Eckvoluten kräuseln sich ornamental verschlungen unter der Abakusplatte hervor, ohne zwei symmetrisch aufgedrehte Helices zu formen. Die Konzeption dieser Kapitelle stimmt mit denen von San Zaccaria überein: Durch veränderte Steinbearbeitung und die schematische Anlehnung an die klassische kompositen Ordnung wurde die gotische Ausführung wieder näher an ein antikes Vorbild herangeführt. Der Wandaufriß der zwei großen Nischen des Cortiletto, ebenfalls aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, erinnert zudem an die Chorkapellen von San Zaccaria, ein Zusammenhang, auf den bereits Wolters²¹ hinwies. Die Nischen deuten die Apsiden des Chorumgangs an. Ihr zweistöckiger Aufbau, gemeinsames Merkmal beider Architekturen, wird hier von zwei vorgeblendeten Säulen flankiert. Auf die Säulen im Erdgeschoß folgt ein doppelreihiges Blattgesims, mit Puttenköpfen durchsetzt. Analog dazu steht jenes Gesims, das in San Zaccaria über den Pfeilern verläuft und Puttenköpfe sowie Pflanzen — getrennt in Kassetten — aneinander reiht. Die Säulen an

²⁰Zu Abwandlungen und Nachfolgebauten der Architektur Brunelleschis: F. Borsi — G. Morolli — F. Quinterio 1979.

²¹N. Huse — W. Wolters 1986, S. 22.

5. Der Innenraum

der Fassade darüber enden jedoch im Cortiletto in der gleichen Höhe wie die Wölbung und gehen nicht ineinander über. Da in San Zaccaria eine Raumlösung entworfen werden mußte, konnten die Säulen in den Wölbungszusammenhang gerückt werden. Der Wandabschnitt des Cortiletto entstand in zeitlicher Nähe zum Gang der Porta della Carta und des Arco Foscari und erneut bietet sich mit Bartolomeo Buon und Paolo Bregno eine Verbindung an²². Zum wiederholten Male rückt damit ihre Arbeit in die Nähe der Werkstatt von San Zaccaria.



Abbildung 5.15.: Zwei Kapitelle des Cortiletto dei Senatori im Dogenpalast

Die Kapitelle von San Zaccaria lösen sich von der krautigen Gotik der Cortiletto-Kapitelle, ohne den strukturellen Aufbau zu verändern. Zur Weiterentwicklung der Formen bedurfte es neuer Ideen, die in der Kenntnis der florentinischen Architektursprache begründet sein könnten. Die Säulenordnung in San Zaccaria sollte sich von den gotischen Kapitellen unterscheiden und sich einer neuen Formensprache bedienen. Das Zusammentreffen dieser beiden unterschiedlichen Einflüsse führte zu klar erkennbaren Dissonanzen. Diese wurden höchstwahrscheinlich nicht negativ bemerkt und kamen so zur Ausführung. Die Abgrenzung zu den allgemein in Venedig verbreiteten Formen sollte deutlich werden.

Der umlaufende Blattfries in den Apsiden von San Zaccaria, der den zweistöckigen Aufbau teilt, wird ebenfalls neuen Einflüssen angepaßt. Dieses Gesims begrenzt auch die polygonalen Pfeiler und ragt weit über sie hinaus, wobei die untersichtig vorgezogene Kehle ein ausgeführtes Rahmensystem trägt. Die Kassetten mit den eingesetzten Rosetten und Puttenköpfen reihen sich zu einem Schmuckband auf. Die Putten in den sich um die Pfeiler ziehenden Kas-

²²A. Markham Schulz 1978 stützt sich bei ihrer umfassenden Arbeit über die Buon-Familie besonders auf das Werk von R. Gallo 1961–1962. N. Huse — W. Wolters 1986, S. 29.

5. Der Innenraum

setten unterscheiden sich durch eine höhere Qualität von den Arbeiten in den Kapellen. Aus den engen Rahmen heraus musizieren sie mit ihren Instrumenten. Die ausgeprägten Wangen und die großen, kräftig modellierten Ohren rücken sie in Zusammenhang mit ihren festontragenden „Kollegen“ an der Fassade, daher darf man wohl den gleichen Zeitraum der Entstehung annehmen. Die Datierung um 1463²³ wird von der Baugeschichte bestätigt²⁴.



Abbildung 5.16.: Kassettenfries des Umgangsapsiden

Eine Photographie aus den Jahren um 1900 (Abbildung 5.1 auf Seite 88) und Paolettis Tafeln, die den Zustand vor den großen Restaurierungs- und Rekonstruktionsversuchen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts abbilden, zeigen in den Chorkapellen im Bereich unterhalb des Gurtgesimses eine Marmorverkleidung. Rechteckige Platten von hellem streifigen Marmor bedecken die Rundung des Mauerwerks. Von dieser Marmorverkleidung fehlt jegliche Spur. Die Photographie schließt eine Trompe-l'œil-Malerei aus. Diese einfache, rahmenlos aneinander stoßende Marmorqualität entspricht der traditionellen Marmorinkrustation Venedigs. Eine gemalte Inkrustation hätte sich sicherlich einer anspruchsvolleren Maserung bedient, um die Kostbarkeit zu unterstützen. Wenn es sich nicht um eine spätere Hinzufügung handelte, spräche diese einfache weiße Marmorverkleidung für das Bestreben, möglichst überzeugend die romanisch-venezianischen Traditionen wiederzugeben. Auch die Schilderungen der Pilgerreisenden, die den Raum des Heiligen Grabes in Jerusalem als mit kostbarem weißen Marmor verkleidet beschrieben, könnten der Erklärung dienen. An der Fassade und im Chorbereich von San Zaccaria fände sich eine Entsprechung von Marmorinkrustation und Nischenarkade, die Außenansicht und Innenraum miteinander verbinden kann.

Auf den weiten Bögen der Umgangskapellen befinden sich im Scheitel die Skulpturen der Propheten Zacharias, Simeon, Jona und Jeremia und die des Moses. Die exponierte Figur des

²³P. Paoletti 1893, S. 70.

²⁴Siehe Seite 38.

5. Der Innenraum

Zacharias auf dem mittleren Apsisbogen in der Flucht des Langhauses richtet sich direkt auf die Mitte des Innenchores aus. Das Brustbildnis ragt über den breiten vorgewölbten Bogen hinaus. Eine mit Blättern umlegte, in der Mitte eingeschnürte Rolle stützt und begrenzt die Skulptur wie eine Konsole. Zugleich dient sie dem Propheten als Balustrade, die ihm Halt bietet. Schlanke, spitze Blätter umhüllen die zylindrische Form wie die Knospe eines Blütenkelches. Eine weitere kurzblättrige Lage umgibt ausschließlich die Konsolrolle des Zacharias. Dieser dezente zusätzliche Schmuck betont die vorrangige Stellung des Zacharias unter den Prophetendarstellungen im Gewölbe des Chores. Auch Darstellungsart und Haltung heben ihn gegenüber den anderen Skulpturen heraus. Frontal richtet sich sein Blick von der Höhe herab. In beiden Händen hält er die Schriftrolle mit seinem Namen über der Brust erhoben und zeigt sie entschieden dem Betrachter. Leicht sitzt eine kleine Kappe auf seinen langen gelockten Haaren. In drei großen symmetrischen Wellen fallen die langen Barthaare auf seine Brust herab und verleihen ihm eine würdige Erscheinung. Ein stoffreicher Mantel umfängt die Figur von der rechten Schulter ausgehend in einem großem Bogen. Im Gegensatz zu den anderen Figuren wird Zacharias von einem Gewand umhüllt, das auch seine Arme verbirgt. Über die linke Schulter fällt ein übergeschlagenes Mantelende bis zu der Konsole herab.

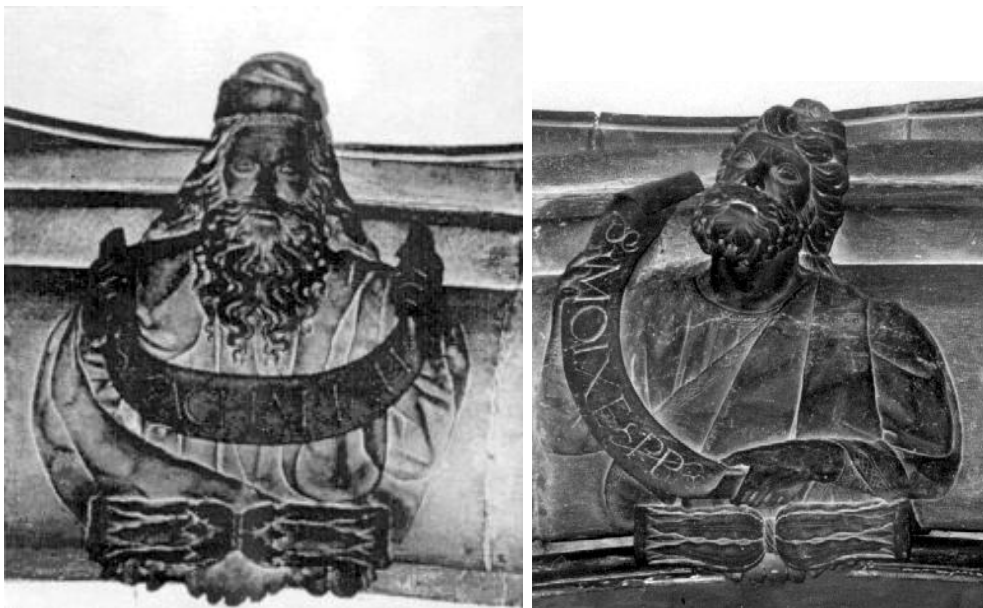


Abbildung 5.17.: Skulpturen des Zacharias und des Moses im Scheitel der Umgangskapellen

Die zentrale Ausrichtung der Figur, die das Schriftband mit der Namensnennung in den Mittelpunkt stellt, hängt sicherlich auch mit dem Anbringungsart der Skulptur über der Mittellapsis zusammen.



Abbildung 5.18.: Skulptur des Heiligen Zacharias in der Capella di San Tarasio

Die Ausführung des Zacharias weist eine evidente Übereinstimmung mit einer Skulptur auf, die sich ebenfalls im Kirchenkomplex von San Zaccaria befindet. In der Capella di San Tarasio stehen die Holzskulpturen des Heiligen Zacharias und des Heiligen Provolo²⁵. Diese kaum beachteten Skulpturen, über deren Herkunft und Entstehung nichts bekannt ist, dienten vielleicht als naheliegende Vorbilder für die Steinmetzarbeiten. Die Ähnlichkeit des Zacharias mit der Schlußsteinfigur besteht in der Ausarbeitung des Kopfes. Das lange dichte Haupthaar quillt unter der Mütze hervor und fällt in schweren Locken über seine Schultern. Der gewaltige Vollbart verleiht ihm eine angemessene Erscheinung und deutet auf sein hohes Alter hin. Auch an den Holzskulpturen verlaufen die Haarsträhnen in ebenmäßigen Locken symmetrisch zueinander. Die Mütze mit dem schmalen umgeschlagenen Rand und der nach vorn fallenden Spitze könnte für die Bogenskulptur ein Vorbild geboten haben. Fast scheint es, als habe sich der Steinmetz auch an der erhobenen Hand orientiert und nutzte die Vorgabe, um dem Propheten das Schriftband in die Hände zu geben.

²⁵Vielleicht können hier französische Einflüsse angenommen werden. Interessant erscheint eine Ähnlichkeit mit einer Prophetenfigur aus der Sainte-Chapelle in Bourges zwischen 1392 und 1405 von Andre Beauneveu. (M. Muraro 1979, S. 70).

5. Der Innenraum

Das Gemälde auf dem Altar des Blutes Christi von Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna in der Capella di San Tarasio von 1443²⁶ stellt den Heiligen Zacharias in hervorgehobener Position und Größe inmitten anderer Heiliger sitzend dar. Bereits dieses Tafelbild zeigt die charakteristische Prophetenmütze sowie eine ähnliche Gewandung und Armhaltung wie die späteren Skulpturen. Hier könnte es sich um jene traditionelle Darstellungsweise der alttestamentarischen Heiligen handeln, die von den Skulpturen des 15. Jahrhunderts wieder aufgegriffen wurde.



Abbildung 5.19.: A. Vivarini, Heiliger Zacharias (Detail), aus: S. Tramontin 1979

Daß man sich vermutlich wenige Jahrzehnte später bei der Anfertigung der Schlußsteifigur auf die Holzskulptur des Zacharias bezog, würde auf eine hohe Wertschätzung der Figur hindeuten. Ob bei dieser Übernahme ausschließlich die künstlerische Form interessierte, oder ob ein Wunsch der Auftraggeber bestand, den Typus des Titelheiligen der Kirche fortzuführen, schließt sich nicht aus. Den Zacharias in einer sich wiederholenden Formengebung darzustellen, gäbe dem Kirchenpatron eine persönliche Identität.

Im Aufbau unterscheiden sich die übrigen Skulpturen im Scheitel der Bögen untereinander kaum. In den Händen halten sie die Schriftrolle mit ihrem Namen senkrecht an der Seite, wobei ein Unterarm waagrecht auf der Konsolrolle ruht, während die andere Hand das entrollte Band bis zur Schulter erhoben aufspannt. Der Kopf, leicht zur Schriftrolle gewendet, blickt in die Höhe. Alle Propheten kennzeichnet ein volles lockiges Haupthaar und ein kurz geschnittener Bart, der den Blick auf den gereckten Hals frei gibt. Sie tragen ähnliche Mützen, die als Attribut der Propheten dienen sollen. Variiert wird die Gestaltung der Gewänder in ihren

²⁶R. Pallucchini 1966, S. 99, Abb. 32.

5. *Der Innenraum*

Falten und Drapierungen. Zu den Skulpturen an der Fassade besteht kein erkennbarer stilistischer Bezug. Auch von den Prophetenbildnissen der Chorschranke in der Frarikirche lassen sie sich nicht herleiten. In ihrer schematischen, wenig individuellen Art dienten sie wohl schlicht der Bereicherung des Umgangschores. Eine überzeugende ikonographische Aussage, die die Auswahl der Bildnisse des Zacharias, Simeon, Jona, Jeremia und des Moses erklärte, ließ sich bislang nicht finden²⁷.

²⁷Zu ähnlichen Prophetengruppen vergl. H.-J. Krause 1987, S. 350.

5.3. Die Konstruktion des Grundrisses

Ein genau vermessener Grundriß²⁸ gibt Auskunft über die räumlichen Verhältnisse der Kirche. Während sich im Aufriß besonders im Wölbungsbereich deutliche Spannungen ergeben, gelingt die Verknüpfung der unterschiedlichen Raumteile im Grundriß auf harmonische Weise. Durch die Beibehaltung der Größenverhältnisse von Langhaus und Chor entsteht ein einheitlich verbundenes System. Es läßt sich sogar zeigen, daß die Konstruktion des Chorbereichs entgegen dem ersten Eindruck keine willkürliche Notlösung darstellt, sondern auf eine gezielte Planung hindeutet.

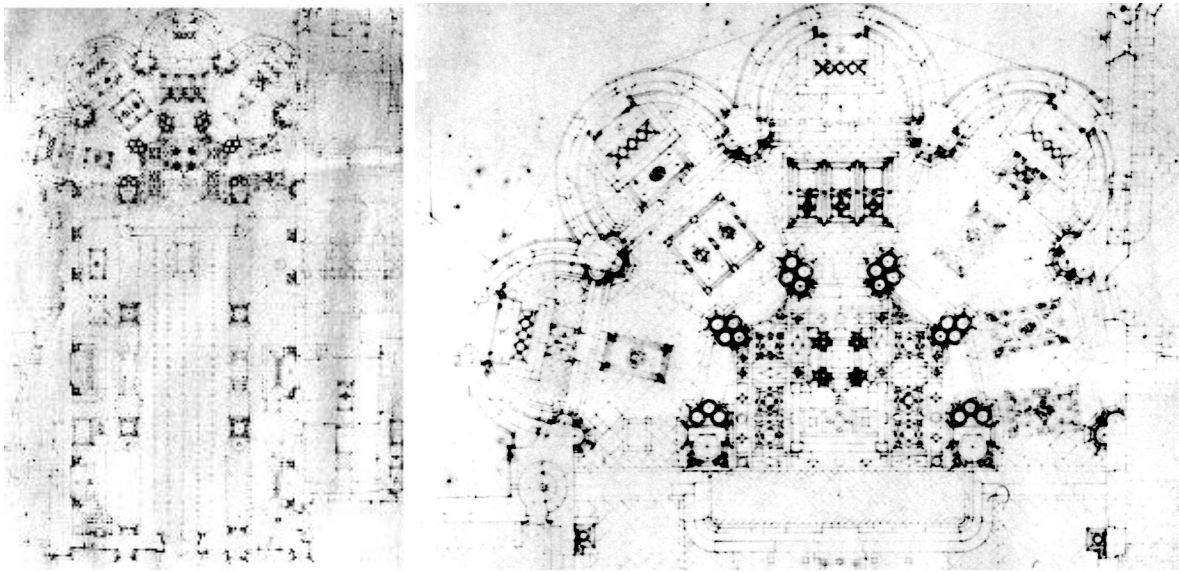


Abbildung 5.20.: Grundriß von San Zaccaria, Gesamtansicht und Detail Chorbereich (Denkmalpflege, Nr. 286, 1899/1)

An das Langhaus fügt sich ein Zentralbau an, dem ein regelmäßiges Neuneck zugrunde liegt; so ergibt sich ein Fünf-Neuntel-Abschluß für die Kirche. Zieht man vom Berührungspunkt zweier Absiden eine Gerade zum zugehörigen Viererbündel, dann schneiden sich die Verlängerungen dieser Strecken sämtlich in einem Punkt. Dieser Mittelpunkt der Konstruktion befindet sich unmittelbar vor dem Tabernakelaltar, durch eine kleine schwarze Marmorraute auf dem Fußboden markiert. Die Viererbündel ordnen sich symmetrisch zu jenen gedachten Achsen. Einzig die beiden äußeren, auf drei Säulen reduzierten Bündel sind um 10 Grad gegenüber dieser Symmetrie-Achse gedreht und bilden so den rechtwinkligen Übergang zum

²⁸Die folgende Analyse des Grundrisses von San Zaccaria stützt sich auf bislang unveröffentlichte Unterlagen der Denkmalpflege Ufficio Regionale per la Conservazione di Monumenti del Veneto, Grundriß Nr. 286, 1899/1.

5. Der Innenraum

Langhaus. Auch diese Säulen-Bündel befinden sich an der Ecke des regelmäßigen Neunecks. Langhaus und Zentralbau überschneiden sich nur an den beiden äußeren Ecken des Chores. Der an dieser Stelle den Umgang überspannende Gurtbogen endet jedoch nicht auf der zugeordneten Säulen-Pfeiler-Kombination des Dreierbündels, wie es der Konstruktion entspräche, sondern auf dem massiven hinterlegten Pfeiler der Langhaushalbsäule. Der polygonale Pfeiler, der mit dem Verzicht auf das gotischen Gewölbe seiner Aufgabe beraubt wurde, blieb funktionslos frei stehen (Abbildung 3.5 auf Seite 48). Durch die für die Verbindung mit dem Langhaus nötige Verschiebung wurde das erste Joch des Umganges vergrößert. Im Wölbungsbereich mußte die eingesetzte Kuppel gedehnt und in die Länge gezogen werden, um den entstandenen Raum auszufüllen. Mit der Ersetzung der Kreuzrippen durch die codussianischen Kuppeln wurde die in Säulenhöhe kaum merkliche Verschiebung der äußeren Chorjoche im Gewölbe auffällig.

Die Entscheidung für einen Fünf-Neuntel-Abschluß mit angefügten Apsiden erscheint ungewöhnlich, läßt sich aber begründen. Das Zentrum der Anlage befindet sich innerhalb des Chorbereichs, ist diesem deutlich zugeordnet, während es bei einem Fünf-Zehntel-Abschluß auf der Grenze zwischen Chor und Langhaus zu liegen käme. Ein ebenfalls denkbarer Fünf-Achtel-Abschluß würde die Raumwirkung beeinträchtigen, da die beiden äußeren Sektoren mit den Wänden des Langhauses fluchten und so die Grenzen zwischen Zentralbau und Langhaus verwischt würden. Wählt man einen Chorabschluß, bei dem die Wände nicht parallel auf das Langhaus treffen und der Mittelpunkt im Chorraum liegt, ist es notwendig, das überleitende Joch zu verschieben.

Die Wahl der fünf Segmente eines Neunecks erschwerte zwar den Zusammenschluß von Chor und Langhaus, die Eigenständigkeit des Chorbereichs wurde dadurch jedoch hervorgehoben. Der Chor öffnet sich zum Langhaus und das gleichberechtigte Nebeneinander der beiden Raumteile ermöglichte sich nur, indem Langhauswand und Chorwand nicht in einer Flucht liegen. Die Verbindung von Langhaus und Chor gestaltete sich in San Zaccaria — wie bereits geschildert — besonders kompliziert, da die Systeme der großen und kleinen Säulen miteinander verknüpft werden mußten.

In Venedig findet sich kein weiteres Beispiel für einen Umgangschor mit Radialapsiden. Die Form erinnert in ihrer Konstruktion an die französische Gotik²⁹, doch lassen sich auch auf italienischem Boden Beispiele anführen. San Petronio in Bologna (beg. 1390)³⁰ endet in einem Sechs-Zwölftel-Chor mit einem Umgang, dessen Joche Kreuzrippen überwölben. An jedes Joch schließt sich eine Kapelle an, die ungefähr ein Rechteck umschreibt. Die Mauerkeile

²⁹R. Lieberman 1982, S. 14.

³⁰H. Dellwing 1990, S. 11,59.

5. Der Innenraum

zwischen den Kapellen werden als verstärkende Strebeböfeler benutzt, da die äußeren Mauern kaum zusätzlich gestützt werden. Auch San Francesco in Bologna (beg. 1236) weist eine solche Anordnung der Kapellen auf. In unmittelbarer Nachbarschaft Venedigs entstand die bedeutendste Paduaner Kirche San Antonio mit einem gewaltigen Umgangschor³¹. Da die Konstruktion des Chorumganges also auch in Norditalien bekannt war, bedurfte es für San Zaccaria keines Rückgriffes auf die Kathedralen Frankreichs³².

Entsprechend den neuen Anforderungen, ein Heiliges Grab würdig zu präsentieren, fügte man dem Kirchenbau jedoch einen polygonalen Umgang mit Halbkreisapsiden an und blieb zugleich der romanischen Tradition verhaftet, wie sie von San Vitale in Ravenna vertreten wird. Dort bilden halbkreisförmig angeordnete Halbkreisnischen die Innenarchitektur des oktogonalen Baus. Auch Filarete³³ und Francesco di Giorgio Martini³⁴ setzten sich in ihren Architekturtraktaten mit der Zentralhauskonstruktion auseinander und lieferten nicht wenige Vorschläge, jeder ihrer Grundrisse geht jedoch von einem regelmäßigen Achteck aus³⁵. Direkte Vorbilder für das in San Zaccaria zugrundeliegende regelmäßige Neuneck stehen noch aus.

Santissima Annunziata, 1444 von Michelozzo di Bartolomeo³⁶ in Florenz begonnen, gestaltet sich aus einem Langhaus, an das ein vollständiger Zentralbau gefügt wurde. Dieser besteht aus einem regelmäßigen Zehneck mit Radialapsiden. Eine Apsis entfällt, an ihre Stelle tritt der Durchgang zur Kirche. Die Chorrotunde bezog sich auf eine antike Architektur³⁷ und mußte gleichzeitig mit einem Langhaus verbunden werden. Wie auch an San Zaccaria standen sich unterschiedliche Bauteile gegenüber, wobei in Florenz die Verbindung zugunsten eines vollständigen Zentralhauses zurücktreten mußte. Wenn auch die Bauformen San Zaccarias noch sehr stark der gotischen Formensprache verhaftet wirken, da dort der Rückbezug auf venezianische Traditionen unterstrichen werden sollte, so liegt doch eine sehr intelligente Lösung der Kombination von Langhaus und Zentralbaugedanken vor.

³¹G. Dehio — G. V. Bezold 1884–1901, Bd. 2, S. 514.

A. Chastel 1961, S. 164.

San Antonio wurde in der Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen und etwa ein Jahrhundert später vollendet.

³²C. Berger-Dittscheid 1990, S. 41–64.

In Neapel wurde im 13. Jahrhundert das Projekt von San Lorenzo Maggiore mit Umgangschor und sieben Radialapsiden ausgeführt.

³³Trattato d'architettura, 1451–1465.

³⁴Trattato dell'architettura civile e militare, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

³⁵Ein Grund könnte sein, daß sich ein Neuneck, anders als Acht- und Zehneck, nicht mit Zirkel und Lineal, sondern nur unter Zuhilfenahme eines Winkelmessers konstruieren läßt.

³⁶W. und E. Paatz 1955, 1. Bd, S. 63. Zu Michelozzos Beitrag für Santissima Annunziata siehe auch: M. Ferrara — F. Quinterio 1984, S. 213–234.

³⁷L. H. Heydenreich 1930, S. 268.

5. Der Innenraum

Daß des Grundriß von San Zaccaria auch das Interesse von Reisenden weckte, belegt die Zeichnung von P. Gabriel Bucelin (1599–1681)³⁸. Der Benediktinermönch des Klosters Weingarten weilte vom 2. Juli 1649 siebzehn Monate in der Stadt Venedig. In seinen tagebuchähnlichen Aufzeichnungen gibt er einen Grundriß von San Zaccaria wieder, der in seiner Ungenauigkeit sogleich eine Interpretation beinhaltet. Bucelin verlängert das Langhaus durch ein viertes Joch, indem er zwei Pfeiler hinzufügt, die Stützen des Innenchores reduziert er auf vier Bündelpfeiler. Als einen hauptsächlich gotischen Kirchenraum scheint Bucelin San Zaccaria empfunden zu haben, an den sich auch der Chor komplikationslos anfügt.

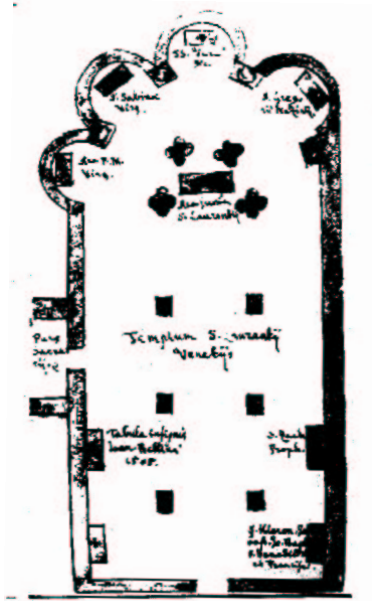


Abbildung 5.21.: Grundriß von P. Gabriel Bucelin

Es darf nicht ausgeschlossen werden, daß der Entwurf für San Zaccaria auch Impulse durch die florentinische Architektur erfahren hätte. Bereits die Inkrustationen an der Fassade von San Zaccaria und die Kapitellformen des Apsidenkranzes deuteten nach Florenz. Die bestehenden Verbindungen zu florentinischen Künstlern äußern sich nachweislich in der Ausmalung der Capella di San Tarasio durch Andrea del Castagno. Welcher Art weitere mögliche Beziehungen San Zaccarias zu Florenz sein könnten, läßt sich nicht endgültig klären³⁹.

³⁸Ephemeris(1664–1681), Codices d. Württ. Landesbibliothek Stuttgart, HBV15pg264
T. Stump 1967.

³⁹Michelozzo di Bartolomeo errichtete in Venedig 1433–1434 für das Kloster San Giorgio eine Bibliothek, die leider nicht erhalten blieb. Möglicherweise bestanden auch Kontakte über Steinmetzmeister. In der achziger Jahren arbeitet ein „Zuane de bettin“ in San Zaccaria. Giovanni da Bertino führte in Florenz das Baudekor in SS. Annunziata, an der Fassade von Santa Maria Novella, in der Capella Ruccellai in San Pancratio aus (L. H. Heydenreich 1930, S. 270) und arbeitete als „Giovanni di Bettino“ auch in Perugia. Eine mögliche

5.4. Jacopo Bellinis Architekturzeichnungen

Die „Darbringung Christi im Tempel“ im Pariser Skizzenbuch des Jacopo Bellini schildert den Tempel als eine offene polygonale Kleinarchitektur⁴⁰. Ein durch perspektivische Nähe verzerrtes Oktogon bestimmt den Grundriß für einen kleinen Zentralbau auf einem zweistufig erhöhten Sockel. Ein Bogen gewährt Einblick in den zum Betrachter hin geöffneten Tempel, die sich daran anschließenden Seiten überspannt ebenfalls ein Rundbogen und unterteilt die Architektur in zwei Raumabschnitte. Der vordere, durch die Arkade geöffnete Eingangsbereich gewinnt den Charakter eines Portikus. Die Säulenstellung setzt sich in dem anschließenden Innenraum fort und begrenzt die von Maßwerkfenstern durchbrochenen Wände. Die gotischen Maßwerke sitzen tief in der Fensternische und behaupten sich dennoch gegen die antikisierende Architektur. Diese Kombination von Formen, die bei ihrem Zusammentreffen fast gegeneinander wirken, kennzeichnet eine Vielzahl der Zeichnungen von Jacopo Bellini. Das kleine Tempelchen setzt eine Rundbogenarkade neben eine polygonale Wandstruktur mit gotischem Maßwerk. Die hervortretenden Säulen markieren die Wandfelder und leiten in das darüber gesetzte Gewölbe. Die hier nebeneinander existierenden Architekturelemente finden sich in San Zaccaria in senkrechter Abfolge, eine Kombination, die demnach durchaus üblich sein konnte.

Den Tempelgang Mariae⁴¹ läßt Jacopo Bellini in einer ebenfalls sehr eigenwilligen Architektur stattfinden. Auch hier treffen unterschiedliche Einflüsse und Stile aufeinander. Ein Triumphbogen leitet eine mit gotischen Kreuzrippen überwölbte Apsis ein. Von diesem Atrium ausgehend umschreibt eine Arkade den Raum. Jedes Segment der polygonalen inneren Apsiswand weist eine tiefe Nische auf. Über diesen romanisch anmutenden Reminiszenzen folgen unbekümmert gotische Maßwerkfenster. Eine kolossale Pilasterordnung faßt diese Architektur zusammen und schließt sie mit einem Rundbogen ab. Es scheint, als sei es das Bestreben Bellinis gewesen, Kostbarkeit und Bedeutung der Architektur durch Stilvielfalt zum Ausdruck zu bringen. Die Maßwerkfenster und gotischen Gesprenge finden bei ihm oft im Piano Nobile, in Risaliten oder Bekrönungen Verwendung. In fast allen Zeichnungen werden die schmuckreichen gotischen Formen über schlichtere Ordnungen gesetzt, indem die aufwendigen Maßwerkfenster über weiten Rundbögen folgen. Diese Abfolge von Spitzbögen über Rundbögen, jenen Wechsel, der in San Zaccaria so unverständlich erscheint, wandte Bellini ohne Scheu an. Häufig hob er die Häuser und Paläste auf eine Rundbogenarkade und öffnet

bisher ungeklärte Identität, ebenso wie eine frühere Mitwirkung an San Zaccaria könnte die florentinischen Impulse an San Zaccaria erklären.

⁴⁰B. Degenhard — A. Schmitt 1980, Folio 10, alte Sig. 7.

⁴¹Jacopo Bellinis Skizzenbuch 23, alte Sig. 24, Louvre inv. R. F. 1491.

5. *Der Innenraum*

damit das Gebäude im Erdgeschoß zu einer Loggia, deren Arkaden den Blick vom allgemein zugänglichen Straßenraum in die öffentliche Versammlungsloggia gleiten lassen. Trotz dieser Weite wirkt die Säulenhalle massig und stabil und dient dem Gebäude als Sockelgeschoß. Als festliche Bekrönung erhebt sich die gotische Architektur darüber. Diese Elemente sind der venezianischen Architektur sehr vertraut; als prominentestes Beispiel gilt der Dogenpalast.

Obwohl sich Architekturzeichnungen wie die des Jacopo Bellini nicht unbedenklich mit gebauter Architektur vergleichen lassen, da sie eine eigene Gattung bilden, deuten derlei Blätter auf ein gemeinsames Formempfinden bei Malern und Architekten hin. Interessanterweise mischte Jacopo Bellini in seinen Skizzen Formen unterschiedlicher Provenienz, ohne Stilreinheit anzustreben. Anregungen boten ihm neben antiken Motiven die romanischen Bauten Venedigs ebenso wie die „modernen“ gotischen Architekturen. Interpretiert man die verwendeten Rundbögen als romanisch, so folgen darüber in historisch korrekter Abfolge gotische Spitzbögen. Da Jacopo Bellini solche Architekturen meist als Szenerien für biblische Geschichten entwarf, fungieren die antiken Formen häufig als historischer Bezug. Die der Prachtentfaltung dienende Kombination unterschiedlicher Stile findet auch sich in San Zaccaria besonders im Chorbereich wieder.

5.5. Das Heilige Grab und seine Bedeutung für die Architektur

Die Heilig-Grab-Thematik, die in San Zaccaria verwirklicht werden sollte, setzte entscheidende Maßstäbe für die Architektur. Die gewählte Realisierung behält die Merkmale des Heiligen Grabes als Zentralbau weitgehend bei und kombiniert diesen dominierenden Chor mit einem Langhaus, so daß die uneingeschränkte Nutzung eines großen Kirchenraumes als Ganzes gewährleistet ist.

Die Erinnerung an die ursprüngliche Heilig-Grab-Architektur bedurfte keiner exakten Kopie des Originalbaus in Jerusalem, um bei den Betrachtern die direkte Assoziation zu der Pilgerstätte im Heiligen Land herzustellen. Eine Vielzahl dieser Heilig-Grab-Bauten in Europa belegt dies⁴². Es genügt den Erbauern, einige tradierte Merkmale dieser Gedenkarchitektur anzustimmen.

Die Identifizierung dieses Erinnerungsbaus von San Zaccaria, dessen Aussehen keine Quelle überliefert, wird durch die Tatsache erschwert, daß die Originalarchitektur des Heiligen Grabes in Jerusalem des 14. bzw. des 15. Jahrhunderts zerstört wurde, somit ein direkter Vergleich nicht mehr möglich ist. Bild- wie textliche Überlieferungen bieten in sich schon eine Interpretation des Originals. Dennoch gelingt es, die Hauptmerkmale der sogenannten Heilig-Grab-Architektur zu synthetisieren und auch San Zaccarias Rotunde als eine solche einzuordnen. Der Versuch realistischer Darstellungen der Stadt Jerusalem und seiner Bauten setzt erst um 1420 ein⁴³. Der zentrale erhabene Gedanke der Architektur klingt in allen angeführten Beispielen an, wobei die unterschiedliche Betrachtung verschiedene Schwerpunkte setzte.

Fra Mauro fertigte um 1460 im Kamaldulenserklöster San Michele in Venedig eine „Mappamondo“ an, die sich heute in der Markusbibliothek befindet⁴⁴. Diese Weltkarte zeigt als Zentrum Jerusalem. Fra Mauro setzt an die Stelle der Stadt Jerusalem das Heilige Grab Christi⁴⁵. Dieser kleine weiße Zentralbau hebt sich von der Umgebung stark ab und manifestiert die symbolische Kraft dieses Ortes.

Jacob von Bern unternahm 1346–1347⁴⁶ eine Pilgerreise, deren Verlauf er schriftlich überlieferte: „Dyc chirch des heiligen grabis hat inwendig vier hundert arm leng, drey spann ainem

⁴²S. Anderson 1995.

⁴³Zur archäologischen Untersuchung der Heilig-Grab-Architektur besonders. A. Heisenberg 1908; F. M. Abel — L. H. Vincente 1912–26; A. Grabar 1946; R. Hausserr 1987/88, S. 47–48.

⁴⁴L'Oriente 1985; H. Kretschmayr 1905, Bd. 2, S. 489.

⁴⁵Abbildung in: L'Oriente 1985.

⁴⁶R. Röhrich — H. Meisner 1880, S. 57.

5. Der Innenraum

machent nach venedigischen sitten, meiner schritt hundert und meiner wolgerechten chlaff-ten zwo und funftzig. Das gerunt gewelb der chirchen hat hundert arm lenng, mein schrit XXXIX. Aber das Heilig Grab hat umb und umb XXXV arm leng, das hab ich alles gemessen an einer langen schnur.“

Während einige solcher Pilgerberichte den Schwerpunkt auf die Vermessung und eine Genauigkeit der Größenverhältnisse legten, um vielleicht auch einen Nachbau zu erleichtern, rückten andere die Ausstattung in den Vordergrund. Die Verkleidung mit Marmorplatten rühmten die Reisenden ausführlich und stellten häufig einen Vergleich mit den Architekturen Venedigs her: „Der Tempel des Salomons ist rontd unten herumb fast weiß und die Wände sind ringsherumb von aussen köstlich musiert als San Marr Kirch zu Venedig innwendig ist und des Heiligen Grabs Tempel ist auch des Wercks von innen. . .“⁴⁷. Fra Noè beschrieb 1614: „La Capella del santissimo Sepolcro di N. S. Gesu Christo e fatta dal lato di fuori in questa forma, cioe ornata, & circon data tutta di tavola di marmoro bianco, & e quasi tonda con certe colone, e di sopra questa finestra e un lavoro rilevato & composto in sei cantoni, & in su queste colonne e un lavoro rilevato coperto di piombo, e fra el tondo delle dette colone sono sei versi scritti a lettere d’oro & in ogni canto e scritto un verso; ma son posti si alto ce non si possono ben leggere & questi dicono cosi. Vita mors & dopo questi verso il ponente & il levante e un altare celato con un muro dal lato della capella verso tramontana, & in quel muro sono in tanta larghezza che a pena si puo metter dentro una candela accesa, per modo che tu poi vedere la porta del Santo Sepolcro & verso il levar del sole vi e una capella quadra, la qual e congiunta con quella del Santo Sepolcro, & ti convien passare per questa capella, inanzi che tu giungi a quella del San Sepolcro.“.

Diese Schilderung belegt den erfahrenen Gesamteindruck des Besuchers. Die Beschreibung einzelner Details wie die verwendeten Materialien und Architekturelemente versucht, den Charakter des auserwählten Ortes zum Ausdruck zu bringen. Die Form eines Zentralbaus mit massiven Säulen und die Ausschmückung mit kostbarem Marmor sind jene Akzente, die in den meisten Pilgerbeschreibungen wiederkehren. Sicherlich wurden oftmals die Reiseberichte oder Teile daraus kopiert und durch schriftliche Vorläufer geprägt, so daß nicht jeder Text vor der Original-Architektur entstanden sein muß. Die subjektive Wahrnehmung der einzelnen Betrachter wurde zum einen geprägt durch die unterschiedliche Herkunft und die eigenen Seherfahrungen, zum anderen deuten unterschiedliche Intentionen auch auf eine geplante Nachahmung im Heimatland hin. So wird deutlich, daß die Übereinstimmung der später ausgeführten Bauwerke nur sehr elementare Gemeinsamkeiten aufweisen werden.

⁴⁷Reißbuch 1609, I, S. 251, Hans Werli von Zimber 1483–84.

5. Der Innenraum

Beschreibungen dürften auch schon früher in Venedig bekannt gewesen sein und dienten als Anregungen für die gestalterische Umsetzung der Heilig-Grab-Architekturen. Die Verkleidung mit Marmorinkrustationen war durch die Aufgabenstellung nicht nur geboten, sondern wurde durch das lokale Formempfinden in Venedig noch begünstigt.

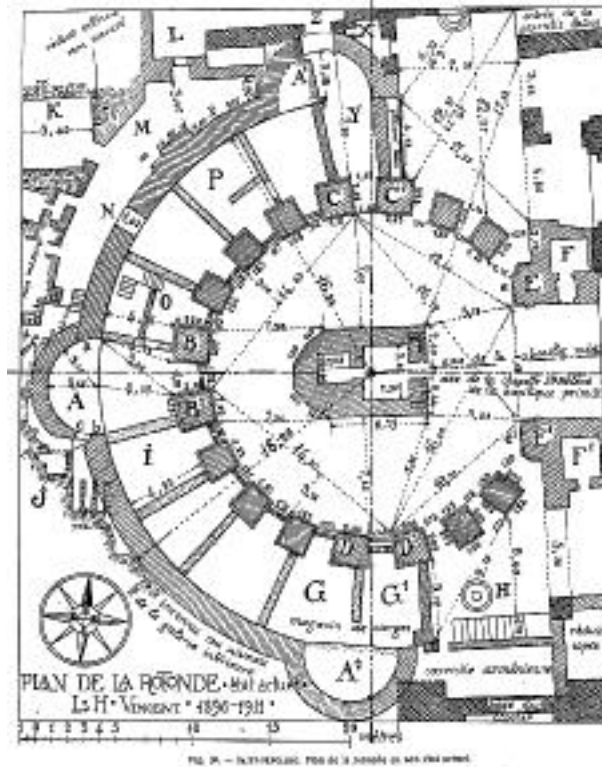


Abbildung 5.22.: Heiliges Grab in Jerusalem, Grundriß aus: F. M. Abel — L. H. Vincente 1912–1926

Die gesamte Heilig-Grab-Kirchen-Anlage in Jerusalem bestand aus einer Basilika, an die sich im Westen die große Anastasisrotunde anschloß. In ihrem Zentrum stand der Grabesfelsen — das eigentliche Heilige Grab⁴⁸. Im 15. und 16. Jahrhundert wurde es oft als fünfseitig begrenztes Polygon mit angeschlossenem rechteckigen Vorraum beschrieben. Eine den Überlieferungen sehr getreu entsprechende Anlage befindet sich in der Kirche Santo Stefano in Bologna⁴⁹. Das dort errichtete „Sepolcro di Christo“ entstand zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert. Im Zentrum der von Säulen getragenen Rotunde kann die kleine Grabarchitektur (13.–14. Jh.) frei umschritten werden.

⁴⁸R. Hausserr 1987/88, S. 54.

⁴⁹7 Colonne e 7 Chiese 1987: Diese Arbeit verdeutlicht die formale Nähe zum Heiligen Grab in Jerusalem, auch im Vergleich mit anderen Heilig-Grab-Bauten in Italien.



Abbildung 5.23.: Sepolcro di Christo in Santo Stefano, Bologna

In San Zaccaria wählte man eine auf den ersten Blick vollständig andere Umsetzung. Wäre der Innenchor als Realisierung der Rotunde zu sehen, so hätte das Heilige Grab an der Stelle des heutigen Tabernakelaltars und somit entsprechend eingeeengt gestanden. Das freie Umschreiten wie in Jerusalem wäre für die Gläubigen nicht möglich gewesen. Um dieses dennoch zu gewährleisten, bildet nun der Innenchor das „Sepulcrum“. Die fünf Segmente greifen das Polygon aus Jerusalem auf. Der massive Marmorsockel umschreibt die Form genau und hebt diese Architektur gegenüber dem Kirchenraum empor. Auch die zweigeschossige Arkade von San Zaccaria findet ihre Entsprechung an der Grabarchitektur Jerusalems. Die Säulenbündel mit den aufgespannten Rundbögen, die darüber folgenden schmalere Spitzbögen und der Wölbungsbereich spiegeln den tradierten Aufbau der Heilig-Grab-Architektur wieder. Eine Zeichnung aus dem Reisebericht Bernhard von Breydenbachs⁵⁰ aus dem 15. Jahrhundert überliefert den damaligen Zustand der Anlage in Jerusalem: Rundbögen gliedern die untere Wand, einfache Spitzbögen durchbrechen den turmartigen Aufbau, den ein Klostergewölbe bekrönt. Bernardino Amicos weitverbreitete Zeichnung um 1600 schildert das Grab in gleicher Weise, allerdings zeigt sie auch im Untergeschoß Spitzbögen⁵¹. Wäre San Zaccaria mit dem anfangs geplanten gotischen Rippengewölbe vollendet worden, hätte Übereinstimmung bis in die Wölbung bestanden!

⁵⁰ „Sepulchrum Domini Jesu Christi“ Konrad von Grünenberg: Beschreibung der Reise des Bernhard von Breydenbach nach Jerusalem 1487, aus: N. Forster 1982.

R. Röhrich 1901, S. 129–135.

⁵¹ Abbildung in F. M. Abel — L. H. Vincente 1912–26, S. 292–294.

5. Der Innenraum

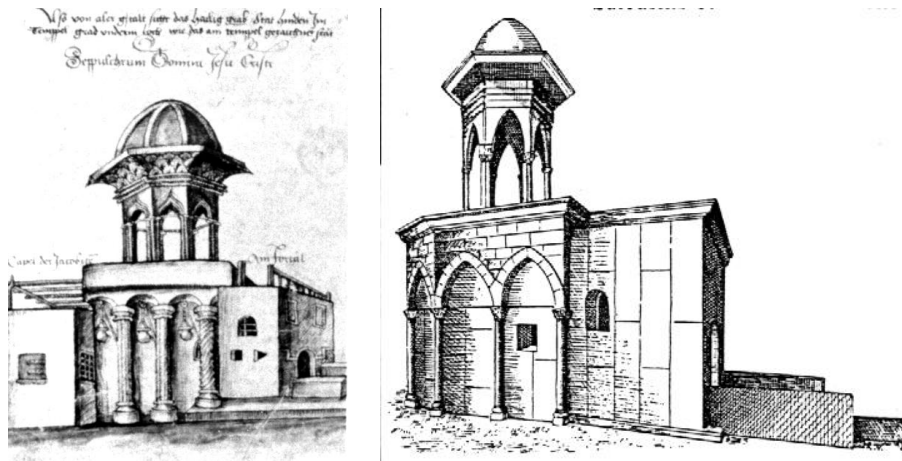


Abbildung 5.24.: Heiliges Grab in Jerusalem, Zeichnungen von Breydenbach (1487) und Amico (Ende 16. Jh.)

Nimmt man im Altarbereich den Standpunkt des Sarkophages an, so wäre es dem Besucher möglich gewesen, das Heilige Grab zu umschreiten, es von allen Seiten zu betrachten und ungehindert hineinzuschauen. Das umlaufende Sockelband konnte vom niederknieenden Gläubigen gleichzeitig als Betpult genutzt werden und hätte zum Verweilen angeregt.

Der Sarkophag selber könnte ein ähnliches Aussehen gezeigt haben, wie der von den Lombardi für Santo Sepolchro in Venedig angefertigte einfache weiße Marmorsarkophag mit eingelegten Porphyryplatten⁵². Das Thema eines Heiligen Grabes war in Venedig demnach nichts ungewöhnliches und in einem nahen Zeitzusammenhang wiederholt ausgeführt worden, so daß es eine breite Akzeptanz gefunden haben dürfte. Auch die Altarmensa von San Zaccaria kennzeichnet ebenfalls eine weißgerahmte Porphyrytafel. Es ist sehr wahrscheinlich, hier Teile des ursprünglichen Heiligen Grabes und des Sarkophages zu identifizieren, die nach dem Abbau des Heiligen Grabes im 16. Jahrhundert einer neuen Verwendung zugeführt wurden⁵³. Der heutige Altaraufbau, weitestgehend aus dem 17. Jahrhundert, verwendet stilistisch unterschiedliche Teile (Abbildung 5.8 auf Seite 101):

Der Zimboriumaltar setzt sich aus zwei großen Abschnitten zusammen, einem breiten Sockel mit der Altarmensa und dem zierlichen Tabernakel, der sich darauf erhebt. Den Unterbau gliedern zwei Schranken, die rechts und links parallel neben der Treppe verlaufen, hinter dem Altartisch auf dessen Breite eingerückt sind und die rechteckige Fläche umschreiben, auf der der Tabernakel steht. Kleine ionische Säulen aus grünem Marmor, über denen sich

⁵²Die zu einem Altar umgebauten Fragmente und die Engelfiguren, die den Sarkophag einst schulterten, befinden sich heute in San Martino in Venedig.

⁵³Sansovino 1663 führt in seiner Beschreibung San Zaccarias das Heilige Grab nicht an, daher kann angenommen werden, daß es vor 1580 abgebaut wurde.

5. Der Innenraum

das Gebälk verkröpft, gliedern wiederum die Schranken architektonisch. Aus diesen vertieften Flächen zwischen den Säulen erheben sich dominierend die inkrustierten Marmorplatten. Kreisrunde Scheiben füllen die Flächen fast vollständig aus. Ein weißer Marmorrahmen umfährt vier kleine Kreise seitlich sowie oben und unten und bindet sie an den großen mittleren Kreis an. Die dominierende zentrale Scheibe drängt die kleinen an den Rand, die seitlich nur noch zu Punkten reduziert erscheinen. Auch die Restflächen in den Ecken der Quadrate kontrastieren in farbigem Marmor. In der Farbintensität blasser, verstärken sie die Wirkung des zentralen Kreises. Der Rahmen tritt hinter der Einlegearbeit zurück, wobei das Schmuckfeld etwas verloren wirkt. Vielleicht kann eine Datierung des äußeren Altarbereichs nach 1500 angenommen werden. Auf den Innenseiten der Schranken, die frei vor dem Altar stehen, befinden sich ebenfalls zwei Marmorplatten. Sie unterscheiden sich in ihrer Art erheblich von denen der Außenseiten, indem sie ein einfaches Cosmatenmotiv schmückt. Nur ein schlichtes Band verbindet die große Mittelscheibe mit den vier rechtwinklig angelagerten Kreisen. Diese mittelalterlich geometrische Ornamentik ist deutlich früher einzuordnen als die Ausführungen der äußeren Teile. So kann diese Altarschranke im Gegensatz zum Altaraufbau einer früheren Bauperiode zugeordnet werden⁵⁴.



Abbildung 5.25.: Altarschranken, Aussen- und Innenansicht

Die aufwendige Gestaltung des Fußbodens im Innenchor betont diesen zentralen Bereich; eine höchst kunstvolle Marmorinkrustation füllt gleich einem besonders kostbaren Teppich diese Fläche aus, teilweise verdeckt durch den später hinzugefügten Altar. Die abgeschlossenen geometrischen Formen setzen sich gegenüber dem Innenchor ab. Um einen zentralen Kreis ordnen sich vier Rauten an, vier diagonale Quadrate betonen die Ecken. Diese roten, grünen und schwarzen Marmorplatten umläuft ein weißes Marmorband. Ein Steingeflecht umfaßt die rechteckigen Rahmen und grenzt die Einheiten gegeneinander ab. Nur den angehobenen Innenchor bereichern diese aufwendigen Inkrustationen und setzen in der Kirche einen

⁵⁴Die Datierung des gesamten Altarbereiches erforderte eine eingehende Betrachtung der einzelnen Teile und kann in dieser Arbeit nicht behandelt werden, da die notwendigen Untersuchungen im Altarbereich leider nicht durchgeführt werden durften.

5. Der Innenraum

deutlichen Akzent im Vergleich zum gesamten einfachen Steinplatten-Fußboden des Kirchenraumes.

Die wiederkehrenden Kreismotive im Altarbereich erinnern auf eine dezente Weise an den Sockel der Kirchenfassade. Diese möglicherweise beabsichtigte Wiederholung hätte den Zusammenhang zwischen Fassade und Innenraum hergestellt, um so den Blick des Betrachters vorzubereiten und auf das Heilige Grab zu lenken.

Die unterschiedlichen stilistischen und formalen Elemente deuten mit Sicherheit auf Umbauten und inhaltliche Veränderungen hin. Vom realen Nachbau der Grabesstätte Christi hin zum Altar mit Zimborium — Hostie und Wein für die Eucharistiefeier als Symbole des Leibes Christi — verdeutlichen sich die neuen Anforderungen an die Kirche.

Das Gemälde in der Halbkuppel über dem Altar stellt die Verherrlichung des Heiligen Zacharias von Giovanni Antonio Pellegrini aus dem 18. Jahrhundert dar. Dieses Fresco entstand nach der Neuorientierung der Kirchenthematik und dem Umbaus des Altarbereichs. Zacharias in der Gewandung eines Hohen Priesters, der Engel zu seiner Linken reicht ihm die Hörnermitra, empfängt mit ausgebreiteten Armen vom über ihm schwebenden Engel die Botschaft der baldigen Geburt seines Sohnes Johannes. Ein Putto am Bildunterrand schwingt das Weihrauchgefäß und weist damit auf das alttestamentarische Rauchopfer hin, das Zacharias während der Verheißung vollführt. Der benachbarte Putto hält die Weintraube in die Höhe, ein deutlicher Hinweis auf das Neue Testament. Bekrönt wird die himmlische Szene von Gottvater, der Zacharias die Geburt seines Sohnes gewährt.

Pellegrini baut das Fresco so auf, daß Gott sich dem gewaltigen Holzkreuz zuwendet, das ein Engel schwebend in den himmlischen Raum hält. Hier liegt der eigentliche Höhepunkt der Komposition; der Hinweis auf Kreuzigung und Auferstehung als ideale Bekrönung des Altars. Das Deckengemälde nimmt Bezug auf die Eucharistiefeier und verknüpft konkret die himmlische Szene mit dem irdischen Dasein, indem der Engel zur Linken Zacharias' deutlich mit dem zeigenden rechten Arm den Blick des Betrachters über Rauchgefäß und Weintraube hinab in den Kirchenraum leitet. Das später entstandene Gemälde verbindet die ursprüngliche Bedeutung des Heiligen Grabes mit der späteren Funktion als Hochaltar des Heiligen Zacharias.

Der Umbau des apsidialen Raumes geschah in einer Zeit, als die Bedeutung des Heiligen Grabes für San Zaccaria nicht mehr im Vordergrund stand. Pilgerreisen ins Heilige Land wurden immer seltener und in Venedig wandten sich die Besucher mit veränderten Interessen aktuelleren Architekturen zu. Die Lebenssituation schien sich so gewandelt zu haben, daß das Kloster die Umgestaltung des Altarbereiches beschloß. Die alljährliche Dogenprozession

5. Der Innenraum

wurde durch die Veränderungen jedoch nicht in Frage gestellt und fand bis zum Ende der Republik statt.

Folgt man den schriftlichen Überlieferungen, so stand während der Arbeiten für den Neubau von 1458 das Heilige Grab vor der Kirche unter dem Portal⁵⁵. Nach der Fertigstellung sollte es demnach seinen neuen Standort unter dem Hochaltar finden, das hieße im Bereich des Innenchores — übereinstimmend mit der tatsächlichen Bauausführung. Eine Wallfahrtsbeschreibung aus dem Jahre 1483 berichtet wie folgt:

„Item in einer anderen Kirche zu San Zacharias darinn ligt Zacharias San Johannis des Täufers Vatter und sonst zwen Heiligen bey im. Und vor der selben Kirchen steht das heilige Grab abgeconterfeit nach dem zu Jerusalem.“⁵⁶.

Diese Erwähnung bestätigt die Annahme, daß das Grab während der Bauarbeiten vor dem Gebäude aufgestellt wurde. Diese Entscheidung gab den Reisenden die Möglichkeit, auch während der Umbauarbeiten das Heilige Grab zu besichtigen.

Aus praktischen Gesichtspunkten wurde eine zeitweilige Umsetzung des Heiligen Grabes vorübergehend notwendig. Um den neuen repräsentativen Bau zügig fertigzustellen, war das Kloster auf die unvermindert fließenden Geldeinnahmen durch die Spenden der Pilgerreisenden angewiesen. Diese erhofften sich durch großzügige Gaben einen glücklichen Ausgang ihrer Reise⁵⁷. Eine kurzfristige Verlegung vor die Kirche schien unproblematisch. Vielleicht mit einem Wetterschutz versehen konnte die Aufstellung auf dem kleinen Platz mit dem Garten eine ruhige Präsentation gewährleisten. Das abgeschieden gelegene Kloster — nur durch zwei schmale Zugänge zu erreichen — bot auch so eine gewisse Privatheit für die Gläubigen. In Görlitz errichtete man ab 1473 eine Passionslandschaft, in der einzelne heilige Stätten im Garten eingebettet sind. Die Grabesädicula erhielt ganz selbstverständlich einen festen Platz unter freiem Himmel⁵⁸. Natürlich wurde in San Zaccaria nicht kurzfristig das Thema eines „Hortus conclusus“ verwirklicht, aber das Aufstellen unter freiem Himmel schien nicht unmöglich.

⁵⁵R. Cattaneo 1888, S. 258 zitiert hierzu die Cronica Magno: „negli Annali(1) si legge in Pietro Tribuno (anno 888–912): ‚Sono annali dicono questo doxe in San Zaccaria haver fato uno monumento al muodo de quello de nostro Signor al qual se andava per una scala in do rami, el qual poi in tempo de Helena Danado abadessa in el 1460 volendo desfar la giesia fo trato de li et posto soto el portego fin fo fato la giexia nova et poi fo messo sozzo lo altar mazor.‘ (1) Cod. Cicogna 266, carta 66 a tergo.“. „portego“ beschreibt höchstwahrscheinlich den Eingangsbereich der alten Kirche, gekennzeichnet durch die zweibogige Arkade (siehe Seite 35). Damit wäre das Heilige Grab vor Witterungseinflüssen geschützt und dennoch zugänglich gewesen. Mit der genannte Äbtissin kann nur Marina Donato (1457–1462) gemeint sein.

⁵⁶Reißbuch 1609, I, S. 94, Beschreibung der Rheis und Wallfahrt so der wohlgeborne Herz/ Herz Johann Graff zu Solms/ Herz zu Münßenberg. In Gesellschaft Herrn Bernharts von Breitenbach Kämmerers und des hohen Stifts zu Mainz im Jahre nach Christi Geburt 1483 vollenbracht.

⁵⁷N. Ohler 2000.

⁵⁸J. Pieper 1995.

5. Der Innenraum

Im Jahre 1495 war der Bau soweit vorangetrieben, daß nun das Heilige Grab wieder in der Kirche stand:

„Danach seind meine Herren gegangen in ein Kloster/ genannt S. Zacharias/ ist ein Jungfraun Kloster/ alle Gentildonne/ aus Venedig/ da ire G haben gesehen dr Heiligthum/ wie folgt/ fürs erste/ in einer Capellen auff der rechten Hand in derselbigen Kirchen / den Leichnam S. Zacharias deß Priesters/ S. Johannes Baptista Vatter. Item/ S. Theodorus Leichnam Item/ der Leichnam S. Gregorii Nazianzeni Item/ S. Steffans Bapsts und Martirers Haupt. Item vom Oel von der heiligen Jungfraw S. Catharina. Item/ von unses Herrn Jesu CHristi Blut. Item/ ein Dorn von der Kron Christi Item/ S. Claudii Märtirers Häupt. Item/ viel Heiligthumb von den unschuldigen Kindlein. In derselben Capellen in einem Altar auff die lincke seiten in einem Altar ligt begraben der leichnam von der heiligen Jungfrawen s.Sabina. Item/ in mittel derselben kirchen ist unter dem hohen Altar ein Begräbniß gemacht nach Form und Gestalt unsers Herr Begräbniß zu Jerusalem/ daselbst ist groß Ablaß und Gnade.“⁵⁹ Das Heilige Grab, als Begräbnis beschrieben, könnte auf den Sarkophag hindeuten, der unter der Altarmensa seinen Standort gefunden hätte. Auch aus dieser Textstelle geht hervor, daß die Reiseberichte nur sehr unzureichenden Aufschluß über die damalige exakte Situation des Heiligen Grabes geben.

Eine Beschreibung aus dem Jahre 1640 schildert die Zustände nach den baulichen Veränderungen, wonach das Grab wieder in die Krypta verlegt war.

„Die Kirche zum Hl. Grab/ so theils S. Zachariae Kirche nennen. Ligt nahend dem Beckenhauß all da das grab Christi/ so dem zu Jerusalem gleich seyn solle/ und zu welchem man etliche Staffeln hinab gehet/ gesehen wird. Die Verß/ so darby gelesen werden/ hat Henznerrus... “⁶⁰.

Der Doge Pietro Tribuno (888–912) ließ bereits ein Heiliges Grab in San Zaccaria errichten. „Sono annali dicono questo doxe in San Zaccaria haver fato un monumento al muodo de quello de nosto Signor al qual se andava per una scala in do rami.“⁶¹ Diese Grabnachbildung der Ruhestätte Jesu Christi erreichte man demnach über eine zweigängige Treppe, so daß die Beschreibung auf die Krypta schließen ließe, die auch heute noch unter der Capella di San Tarasio erhalten geblieben ist. Die Lage Venedigs erlaubte nur in wenigen Fällen die Errichtung einer Krypta, so gewinnt die von San Zaccaria neben der von San Marco durch

⁵⁹Reißbuch 1609, I, S. 60, Beschreibung der Meerfahrt zum Hl. Grab deß durchleuchtigen Hochgeborenen Fürsten und Herrn/ Herrn Alexanders/ Pfalzgraff den Rhein/ graffen zu Beldenz/. Auch des wolgeborenen Herrn/ Herrn Johann Ludwigs/Graffen zu Nassaw/ welche sie im Jahr 1495 angefangen und verbracht im Jahr 1496.

⁶⁰Itinerarium Italiae Nov-Antique 1640, Cap. 3, S. 65.

⁶¹Siehe Anmerkung 55 auf der vorherigen Seite.

5. Der Innenraum

ihre Seltenheit eine bedeutende Position. Die Krypta des vorgotischen Baus bot also eine herausragende Architektur, die das Heilige Grab angemessen präsentieren konnte. Als nach 1458 die baufällige Kirche ersetzt werden mußte und das Wasser vielleicht allzu häufig die Krypta überschwemmte, ging damit auch die Verlegung des Heiligen Grabes in die Hauptkirche einher. Erst als das Heilige Grab dort dem Hauptaltar weichen mußte und demnach an Bedeutung verlor, entschied man sich für die Rückführung in die ursprüngliche Krypta⁶².

In Venedig existierten mehrere Heilig-Grab-Architekturen. Überlieferungen berichten von der Existenz eines Heiligen Grabes in San Marco. Es handelte sich dabei jedoch nicht um eine feste Architektur, sondern um einen mobilen Aufbau, der nur zu den Feierlichkeiten des Osterfestes errichtet wurde. Wahrscheinlich fand zwischen Gründonnerstag und Ostersonntag das Grab seinen Standort in der Sakristei⁶³. Eine Prozession am Ostermorgen, an der Klerus und die Vertreter der Scuole teilnahmen, führte durch die Staatskirche. Bei dieser Prozession klopfte der Doge an die geschlossene Tür der Markus-Basilika, und erst nachdem ihm verkündet worden war, daß der Heiland auferstanden sei, zog die Prozession in die Kirche ein⁶⁴.

Nach dem Gottesdienst in San Marco am Ostermorgen begab sich die Prozession zur Vesper nach San Zaccaria. Die Bedeutung dieser alljährlichen feierlichen Osterprozession stellte einen Höhepunkt im klösterlichen Leben San Zaccarias dar. Der Besuch des Dogen galt als hohe Ehre und zeichnete das Kloster San Zaccaria und seine adligen Ordensfrauen gegenüber dem Gemeinwesen Venedigs aus. Eine prächtige Kirche mit einer aufwendigen Ausstattung galt es im Hinblick auf diese jährlichen Feierlichkeiten zu errichten. Der Stich Johann Baptist Brustolons aus dem 18. Jahrhundert gibt einen Eindruck dessen wieder (Abbildung 2.1 auf Seite 15).

Die Grundvoraussetzungen für diesen festlichen Rahmen legte man bereits bei den Planungsarbeiten für die neue Architektur. Der Umgangschor erlaubte der einziehenden Prozession ein ungehindertes Durchschreiten der Kirche, wobei die Heilig-Grab-Architektur des Innenchores direkt mit einbezogen war.

Ein Heiliges Grab in einer Kirche als möglichst getreue Nachbildung des wahren Grabes in Jerusalem ausgegeben, bot den Gläubigen ein besonders intensives Erleben mit dem gepredigten

⁶²In der Mitte des 19. Jahrhunderts entstand eine große Zahl von Aufsätzen, die sich der Lobpreisung und der Verherrlichung der Kirche von San Zaccaria widmeten. Zum Thema standen die Reparaturarbeiten in San Zaccaria und besonders der Krypta, in die das Heilige Grab verlegt worden war. (F. P. Pianton 1844; D. O. Fagiani di Vicenza 1847; A. Rizzi 1848; *Avviso al devoto o. J.*). Der heutige Zustand der Krypta erlaubt keine Rückschlüsse auf die frühere Aufstellung.

⁶³M. Stucky-Schürer 1972, S. 45.

⁶⁴G. Fasoli 1973, S. 284.

Christentum, so stand die Heilig-Grab-Architektur oft im Mittelpunkt von Osterprozessionen und anderen Kirchenfesten, die feierlich und aufwendig begangen wurden. Für ein Fronleichnamsfest, das Pius II. 1462 in Rom zelebrierte, war eine Heilig-Grab-Architektur auf dem Platz errichtet worden. Als der Papst den Standort erreichte, erhob sich die Figur des Heilands und verkündete die Welterlösung⁶⁵.

Die Erwähnung einer Heilig-Grab-Anlage wurde meist mit dem Hinweis eingeleitet, dies sei nun in allen Einzelheiten dem Grab in Jerusalem nachempfunden, womit jedoch nur die Interpretation einzelner wichtiger Elemente gemeint sein konnte, die die Meinung der verantwortlichen Kirchenvertreter wiedergab. In den meisten Fällen wurde eine tatsächliche Kopie des Bauwerks nicht angestrebt. Die Erinnerung der heiligen Stätte sowie den Symbolwert der Auferstehung und Erlösung galt es zu verwirklichen⁶⁶. Bereits die Beschreibungen sowie Zeichnungen des Heiligen Grabes in Jerusalem geben nur einen ungefähren Eindruck wieder und lassen einen weiten Spielraum der Auslegung zu. Trotz der angestrebten Genauigkeit und des unbestreitbaren Dokumentationswertes solcher Abbildungen interpretiert jeder Zeichner die Gebäude in seiner eigenen Art⁶⁷. Während Breydenbach (1483) alle Fenster, Portale und Arkaden der Außenansicht als Spitzbögen wiedergab, vermittelt eine andere Zeichnung aus dem 15. Jahrhundert im „Itinerario di Capodilista“⁶⁸ die Architektur nur mit einfachen Rundbögen. Die Möglichkeit der Auslegung war groß, es mußten nur die wichtigen Übereinstimmungen erfüllt sein. Trotzdem beanspruchte jede Heilig-Grab-Anlage für sich, dem Grab in Jerusalem exakt nachempfunden zu sein, da nur der symbolische Bedeutungsträger den Ausschlag gab. Dies spiegelt sich auch in dem berühmten Heiligen Grab wieder, das L. B. Alberti für die Capella Ruccellai in Florenz errichtete. Giovanni Ruccellai bestimmte 1448:

„... una capella con uno sipolchro simile a quello di ge Rusalem del nostro Signore...“⁶⁹, gab aber damit Alberti die Möglichkeit, seine eigene Formsprache anzuwenden, dieser verkleidete den kleinen Raum vollständig mit Marmor, in den er dunkel kontrastierende Ornamente in der Manier florentinischer Inkrustationen fügte.

Die Ausführung eines Heiligen Grabes konnte verschiedene Dimensionen annehmen. Die Aufstellung eines einfachen Sarkophages, geschmückt mit figürlichen Darstellungen, symbolisiert ein solches ebenso wie eine kleine Grabarchitektur, die in einer Kapelle oder Kirche

⁶⁵L. Pastor 1895, Bd. 2, S. 201.

⁶⁶R. Krautheimer 1988; S. Anderson 1995.

⁶⁷A. Esch 1991.

⁶⁸Aus dem Konvent von S. Bernadino in Verona, Abb. in D. Neri 1971, S. 30, Fig. 12. Die unterschiedlichen Darstellungen können nicht auf bauliche Veränderungen zurückgeführt werden. Siehe dazu auch Anmerkung 51 auf Seite 126.

⁶⁹A Florentine Patrician 1981, S. 57.

5. Der Innenraum

errichtet wurde. Die aufwendigste Umsetzung des Heiligen Grabes bestand in einem vollständigen Zentralbau wie z. B. in Santo Stefano in Bologna, der mit einem Langhaus kombiniert werden konnte⁷⁰. In San Zaccaria findet sich eine Realisierung, die den Zentralbau des Heiligen Grabes mit dem Kirchenschiff verbindet. Diese Kombination reduziert den Zentralbau und fügt ihn als Chor mit dem Langhaus zusammen. Der Grundriß vermittelt in eindrucksvoller Weise diese einzigartige architektonische Lösung. Der Innenchor wird hier als die eingestellte Architektur betrachtet.

Am Außenbau von San Zaccaria gibt sich der Zentralbau in der dreistufigen Choranlage zu erkennen. Die Deckung von Umgang und Innenchorbereich betont die polygonale Segmentierung; als weiterer Kranz fügen sich die Apsiden herum⁷¹. In Padua befindet sich die Kirche San Antonio (1232–1307), die eine ähnliche Außenansicht zeigt. Auch hier ist der Chorumgang mehrfach gestuft und setzt sich deutlich gegen das Langhaus ab⁷². Der Zentralbau birgt das Grab des Heiligen der Franziskaner. Wie auch San Francesco in Bologna (1236–1263) sind diese Formen durch die französische Gotik beeinflusst und wurden zu eigenen Elementen der Lokalarchitektur⁷³. In Padua werden jedoch der polygonale Chor und der Umgang stärker gegeneinander abgesetzt und mit einer venezianischen Kuppel bekrönt, während in San Zaccaria am Außenbau konsequent der Chor vom Langhaus geschieden wird.

Die enge Bebauung gewährt heute nur einen eingeschränkten Blick auf die imposante abgetreppte Außenansicht des Chorbereichs von San Zaccaria. Die weißen schlicht gearbeiteten Steinfundamente beschreiben exakt die runden Apsiden und setzen den Bau entschieden gegen den Boden ab. Diese zylindrischen unverputzten Apsiden schieben sich einzeln in den Raum hinein, im Wölbungsbereich werden sie durch Bögen wieder zusammengeführt und durch die einheitliche Dachzone zu einem System gebunden. Der Umgangschor tritt, nur durch einen schmalen Wandstreifen erhöht, gegenüber dem Kapellenkranz hervor. Die Halbkuppel des Innenchores bekrönt hingegen den Außenbau durch das fünffacettige Pyramidendach mit umlaufender Blendarkade⁷⁴. Die kleine Blendarkade führt auch über die seitlich hochgezogenen Strebepfeiler fort und trägt damit zur Unterscheidung zwischen Chorbereich und dem Langhaus bei. Auch das hochaufragende Langhauses umläuft eine eigene Blendarkade und schließt

⁷⁰Beispiele in: 7 Colonne e 7 Chiese 1987.

⁷¹Am Außenmauerwerk finden sich keine offensichtlichen Baunähte, wobei aber nicht ausgeschlossen werden kann, daß spätere Überarbeitungen den einheitlichen Zustand herbeiführten.

⁷²G. Dehio — G. v. Bezold 1884–1901, S. 310–311:

Das kegelförmige Dach über der Vierung lehnt sich an das Heilige Grab in Jerusalem an, während die anderen Kuppeln dem Vorbild von San Marco in Venedig folgen.

⁷³A. Chastel 1961, S. 164.

⁷⁴G. Bandmann 1953, S. 28–46 betont die Bedeutung einer umlaufenden Blendarkade am Außenbau für die Charakterisierung des Heiligen Grabes.

5. Der Innenraum

diesen Gebäudeteil in sich ab. Im Außenbau der Chorpartie manifestiert sich zum wiederholten Male der Zentralhaus-Gedanke. Konzentrisch gestufte Dachflächen und umfangende Blendarkaden fordern den Vergleich mit der ähnlichen Dachkonstruktion von Santo Sepolcro in Bologna heraus, die als zweigeschossige Grabesrotunde mit umlaufender Blendarkade auf dem Ziegelmauerwerk angelegt wurde und unterstützen die These, in San Zaccaria eine bauliche Lösung eines Heiligen Grabes vorzufinden.



Abbildung 5.26.: Aussenansicht des Chorbereichs, Gesamtansicht und Detail

Blickt man vom Bacino aus hinüber zu San Zaccaria, so ragt das Gebäude über die Häuser empor. Die basilikale Konstruktion des Satteldachs und der Pultdächer wird über dem Kirchenschiff sichtbar. Die mächtige gedehnte Kuppel bestimmt die Silhouette, da sie höher als die Fassade aufragt. Ihre fensterlose, tief heruntergezogene Glocke mit der aufgesetzten Laterne verweist auf die für Venedig wichtigsten Kuppeln von San Marco. Diese hohe exponierte auf das östliche Ende des Langhauses aufgesetzte Kuppel differiert mit der Innenraumhöhe ebenso wie die Dachkonstruktion des Innenchores. Diese Unterschiede könnten durch die Veränderungen in der Gewölbezone verstärkt worden sein. Die Kuppel war wegen ihrer programmatischen Aussage jedoch unerlässlich und sollte weithin sichtbar sein:

Die Außenansicht der Heilig-Grab-Architektur in Jerusalem gab Breydenbach⁷⁵ 1483 als ein Gebäude mit einer hohen Kuppel wieder. Eine Zeichnung aus dem frühen 14. Jahrhundert des Burchardus de Monte Sion „Descripto terrae sanctae“⁷⁶ zeigt hinter einer Mauer die hochaufragenden Türme und Kuppeln der Stadt Jerusalem. Die Christusfigur in der zentralen Nische wird von einer Kuppel bekrönt und deutet auf das Heilige Grab hin. Das Charakteristikum der weit heruntergezogenen Kuppel tritt häufig bei Heilig-Grab-Darstellungen auf und wur-

⁷⁵Abb. in D. Neri 1971, S. 31.

⁷⁶Padua Seminario Ms.74, f.13v. aus: B. Degenhart — A. Schmitt 1980, Kat. 637, Abb. 41.

5. Der Innenraum

de wohl auch vielfach als Symbol für das Heilige Grab schlechthin angesehen. Die weithin sichtbare Kuppel von San Zaccaria nahm zusätzlich die Gestalt der Kuppeln von San Marco an und reihte die Kirche damit in die venezianische Tradition ein.

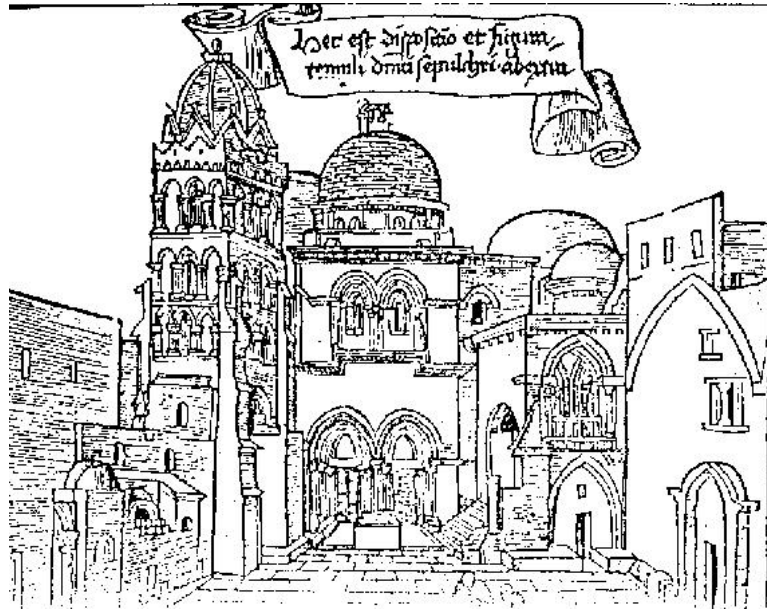


Abbildung 5.27.: Heiliges Grab in Jerusalem, Aussenansicht von Breydenbach (1483)

6. Zusammenfassende Bewertung

Die vorliegende Arbeit verdeutlicht, daß die einzigartige Architektur der Kirche von San Zaccaria durch die unterschiedlichen Aufgaben, die der Neubau von 1458 übernehmen sollte, sowie den Paradigmenwandel im Laufe der Zeit geprägt wurde. Die Baugeschichte allein vermag nicht in letzter Konsequenz die ungewöhnliche Ausführung San Zaccarias zu enträtseln. Mangelnde Kenntnisse über die Entstehungsumstände ließen San Zaccaria bislang als unausgewogene Architektur erscheinen. Der zeitweiligen Existenz eines Heiligen Grabes in der Kirche von San Zaccaria wurde kaum Bedeutung für die bestehende Architektur beigemessen. Das Heilige Grab gilt aber als unmittelbar prägend für die Gesamtarchitektur. Es erweist sich, daß die Formen San Zaccarias weniger willkürlich entstanden, als es der erste Augenschein vermittelte. Neben der wechselhaften Baugeschichte verdeutlicht sich in dieser Architektur auch der allgemeine Stilwandel in Venedig.

Die grundlegende Struktur schuf bereits die erste Planung von 1458, in der sich die Kombination von Langhaus mit dem verknüpften Zentralbau durchsetzte. Das Langhaus von San Zaccaria wurde in der venezianischen Tradition der gotischen Großkirchen geplant und so auch zum größten Teil ausgeführt. Zudem bestand höchstwahrscheinlich von Beginn der Planung an der Wunsch der Nonnen, in der neu entstehenden Architektur Rückbezug auf die Gründung von San Zaccaria zu nehmen, um die herausragende Stellung des Klosters zu betonen. Für den entwerfenden Architekten bedeutete dies, einen „modernen“ funktionierenden Kirchenbau zu verwirklichen und dennoch die Erinnerung an die romanische Vorgängerkirche fortzusetzen. Rückgriffe konnten von anderen Bauten übernommen werden, die die venezianischen Ursprünge verkörperten. Diese Wiederaufnahme drückt sich in der neuen Kirche besonders offensichtlich in den Adlerkapitellen des Langhauses aus, die als direktes Zitat gestaltet wurden, sowie in dem Wandaufbau der Apsiden. Der Entwurf, der die Präsentation eines Heiligen Grabes mit der uneingeschränkten Nutzung des Kirchenhauses verbinden mußte und gleichzeitig an die Tradition der frühen Gründung erinnern sollte, erforderte einen ausgezeichneten Architekten. Ein solcher wäre in Venedig in der Mitte des 15. Jahrhunderts immer noch Barto-

6. Zusammenfassende Bewertung

lomeo Buon gewesen. Dennoch sind auch mögliche florentinische Einflüsse an San Zaccaria spürbar. Im Jahre 1458 entsteht unter Buons Verantwortung das Maßstäbe setzende Portal von Zanipolo, das bereits die Loslösung von der immer noch herrschenden Gotik ankündigt. An der Kirche San Zaccaria drückt sich der Einfluß der Formensprache von Bartolomeo Buon aus. Explizit bezog man sich bei der Errichtung der neuen Kirche auf dessen Werk, indem die Fenster von Santa Maria della Carità nachgebaut werden sollten.

Auch der Stilvergleich zeigt deutlich die Anregungen, die für die Ausführung von San Zaccaria bedeutsam wurden: Das Sockelgeschoß verwendet Elemente, die von der Porta della Carta, der Chorschranke in der Frarikirche und dem Arco Foscari stammen könnten. Der Eckpfeiler des Arco Foscari findet sich modifiziert auch im Nischengeschoß von San Zaccaria. Auch wenn der Arco Foscari zu großen Teilen von Paolo Bregno ausgeführt wurde, so steht er noch in der Bautradition Bartolomeo Buons. Unabhängig von der Person des Architekten sind die Bezüge auf die venezianische Staatsarchitektur mehr als deutlich und bewußt gewählt.

Die Übernahme einzelner Motive aus bereits errichteten Architekturen zeigt sich ebenso in der Ausführung der Kapitelle des Innenchores von San Zaccaria, die sich mit den darüber aufragenden polygonalen Pfeilern am Portal von Zanipolo orientieren, sowie im Einfluß der Nischenanlagen des Cortiletto dei Senatori auf die Apsiden von San Zaccaria. Die Formenübernahmen aus der Buon-Schule sind während der ersten Planungsphase zum Teil so direkt, daß man geneigt ist, den ersten Entwurf für San Zaccaria der Buon-Werkstatt zuzuschreiben; möglicherweise war ja Antonio Gambello selbst Mitarbeiter gewesen. Bislang ging die Forschung davon aus, in Antonio Gambello den entwerfenden Architekten der ersten Bauphase San Zaccarias (1458–1481) zu sehen, da er als „Proto“ für die Ausführung verantwortlich war. Es wäre jedoch auch denkbar, seine Tätigkeit nur im Bereich der technischen Realisierung und Durchführung anzunehmen. Dafür spräche die Ermangelung eines ausgeprägten Stils an jenen Bauten, für die Antonio Gambello als Architekt nachgewiesen werden kann. Seine Arbeiten an Festungsbauten auf dem Lido und sein Gutachten für die Kuppel von San Marco weisen auf eine ingenieurmäßige Tätigkeit hin. Demnach könnte für San Zaccaria eine geteilte Aufgabenstellung angenommen werden, wie es in Venedig keineswegs ungewöhnlich war¹. Die Quellen zu San Zaccaria entbehren leider jeglichen Hinweises auf eine derartige Aufgabentrennung.

Die bedeutende Lösung der Bauaufgabe von San Zaccaria kommt besonders deutlich im Grundriß zum Tragen. Erst das genaue Aufmaß der Denkmalpflege ermöglichte es nach-

¹Während Antonio Rizzo für die Ausführung der Hofseite des Dogenpalastes die Verantwortung trug, kamen die Entwürfe von Mauro Codussi. Hierzu die detaillierten Ausführungen von T. Hirthe 1982; N. Huse — W. Wolters 1986, S. 37.

6. Zusammenfassende Bewertung

zuweisen, daß die Chorlösung San Zaccarias auf einem regelmäßigen Fünf-Neunteil-Abschluß beruht². Die fünf Segmente wurden in Übereinstimmung mit der fünfseitig begrenzten Grabarchitektur in Jerusalem gewählt. Die gestalterischen Vorteile der Neunecks gegenüber Acht- und Zehneck überwogen den Nachteil der komplizierteren Überleitung zum Langhaus³.

Nach dem Tod Gambellos 1481 übernimmt Mauro Codussi 1483 als „Proto“ die Bauleitung. Er findet einen halbvollendeten gotischen Bau vor, der als Besonderheit ein Heiliges Grab beherbergt. Allein durch die Einführung eines neuen Gewölbesystems gelang es Codussi bereits, den Raumeindruck grundlegend zu verwandeln. Die Kuppeln im Chorumgang harmonisieren trotz ihrer Verzerrung mit dem Zentralbaugedanken. Indem Codussi an die Kuppeln von San Marco erinnerte, drängte er die Gotik zurück und stellte die altvenezianische Bautradition in den Vordergrund, der er auch in San Giovanni Crisostomo und Santa Maria Formosa zur neuen Blüte verhalf. Durch diese Veränderung erhalten die „Carità“-Fenster einen besonderen Ausdruck, der sie über die bloße Verwendung als Bauelement hinaus erhebt. Die Präsentation der Fenster in einem aufwendigen Rahmen verleiht ihnen eine besondere Kostbarkeit. Mauro Codussi trug wesentlich zu der Kontrastierung des Innenchorbereiches bei und unterstrich so dessen eigenständigen Charakter. Grundriß und Aufriß der Heilig-Grab-Konstruktion gestalten sich im Kirchenschiff als eine sehr reizvolle und elegante Lösung, die auch nach Abbau des Heiligen Grabes nicht funktionslos wirkt.

Die Vollendung der Fassade stellte sich für Mauro Codussi wohl schwieriger dar. Mit der Vorgabe zweier unterschiedlicher Stockwerke mußte er versuchen, ein möglichst einheitliches Bild zu erzielen. Mauro Codussi war sicher auch vor seiner Tätigkeit am Dogenpalast mit den Arbeiten der Buons vertraut und hatte sich mit deren Architekturen auseinandergesetzt und Anregungen in seinen Formenschatz übernommen. Seine Vorliebe, einzelne Wandabschnitte durch einen fest umrissenen Rahmen zusammenzufassen oder zu begrenzen, könnte dort ihre Anregung gefunden haben. Er vervielfachte das antike Motiv des Triumphbogens, wiederholte damit die Kleinteiligkeit und Reihung und erinnerte so an San Marco und Santi Maria e Donato auf Murano. Darüber hinaus schuf er gleichzeitig eine neuartige Architekturgliederung. Besonders an der Fassade gewinnt der Einfluß Codussis die Oberhand und läßt San Zaccaria als eine überwiegend von der Renaissance geprägte Kirche erscheinen. Diese faszinierende Lösung aus der Kombination sich scheinbar widersprechender Formen der heimischen Romanik mit Bauelementen der klassischen Antike blieb ohne direkte Nachfolge; aufgrund des für San Zaccaria zu schaffenden Sonderwegs verwundert dies nicht. Dennoch ist man versucht,

²Die wissenschaftliche Literatur stützte sich bislang auf den von P. Paoletti 1893 veröffentlichten Grundriß (S. 62, Fig. 78), der den Chor schematisch als Fünf-Zehnteil-Abschluß wiedergibt.

³Siehe Seite 118.

6. Zusammenfassende Bewertung

an Sansovinos Palazzo Corner della Cà Grande⁴ eigentümlich vertraute Formen vorzufinden. Elemente der drei von Codussi für San Zaccaria geschaffenen Stockwerke scheinen an Sansovinos Architektur in veränderter Form wieder aufzutreten. Besonders das obere Stockwerk des Palastes, in dem gekoppelte Säulen die gereihten Rundbogenfenster flankieren und die sich darüber erstreckende Mezzanin-Zone erlauben den Vergleich mit dem obersten Fassadenstockwerk und dem schmückenden Fries. Wenn auch San Zaccaria nicht als direktes Vorbild für Sansovinos Palast gelten kann, so schuf doch Mauro Codussi nach 1483 eine Lösung, die auch nach fünfzig Jahren noch aktuell erscheint. Mit der Fertigstellung nach 1500 war in San Zaccaria eine Architektur errichtet worden, die ihre Konkurrenten in der Stadt nicht zu fürchten brauchte; die Nonnen konnten mit der neuen Kirche ihren Wunsch nach angemessener Repräsentation erfüllt sehen. Ein würdiger Ausdruck der langjährigen Tradition des Klosters war entstanden. Im 15. Jahrhundert fanden weiterhin einflußreiche Persönlichkeiten in San Zaccaria ihre Ruhestätte⁵, die Dogen wählten für ihre monumentalen Grabmäler jedoch die großen Bettelordenskirchen, vor allem Santi Giovanni e Paolo. Eine die Entwicklung Venedigs prägende Bedeutung des Klosters San Zaccaria bestand überwiegend in den ersten Jahrhunderten des Bestehens. Dennoch wurde mit dem großen Kirchenneubau des 15. Jahrhunderts eine Architektur geschaffen, die man ohne Zweifel bis heute zu den bedeutendsten Kirchen Venedigs zählen darf.

⁴E. Bassi 1976, S. 88–93.

⁵E. Cicogna 1827, S. 109–172.

A. Quellen



Abbildung A.1.: Titelblatt Busta 9, ASV, San Zaccaria

A.1. Auszüge aus dem bislang unveröffentlichten Vertrag über das Chorgestühl von San Zaccaria (1455)

In cristi nomine Amen Anno eiusdem nativitatis Mille quadrigesimo quinquogemo quinto indictione tertia die vigossimo sexto martii venetiis in monasterio sancti Zacharie partibus testibus ad hor virtutis et rogatis Nobilibus viris domino Georgio valereso gratia dei domini virtoris de gratia sancti martini, domino Lucha matiro gratia dei Johannis de gratia sant proculi et Ex virge de alioris sanzachar sore mi diveritis dominii veneti de contrata S marine et aliis Codice cum pro honore et utilite Monasterii sacnti Zacharie de venetiis.

Reverendissima gratia domina Maria donado abbatissa prefarti monasterii et infrascripte moniales videtur soror Agnesina Justiniano prioressa. Soror Ursa venerio. Soror Vesta honoranda Soror Novella badueria Soror Marina badueria. Soror Marina foscola Soror Blancha bragandina Soror Magdalena bragandina Soror marina Magno Soror Cecilia magno Soror Margarita de musto Soror Margarita donado Soror Lena de priolis Soror Iulia donado Soror Samaritana marcello.

Condunate et comutate fono dapanelle in palatorio sen in loquuntorio quem locum presenta domina Abbatissa et dicte moniales elligerunt pro suo idoneo et honesto loro ad huno artum per furendum se deliberaverunt facere unum corum in entra dicti monasterii santi Zacharie.

Est endem de causa prefacta una Abbatissa et dicte sue monialis ut sicut executes et nostro plures que haberent virtorii modo scripto et ipse appanorit venerit at concordum et compositione con maestro francesco de vixentia filio quondam Zampetri intagliatore lignamines contrada Santa marina Et con magro marchio eius fratre ut farendo dicto corum productum et per ut ibi infermis contienet. Et condizione et compositione et concordii parte et parte mire ipsa. ...

Cum quindem Captoris partes et Conventionum tenor sequitur publica fermo videtur

Conditione sub hac forme del core se de fare nela giexia de S. Zacharia

Primo le prospere invante ale sedie et il suolo dabasso con el suo singnolo davanti edi suora ale dite prospexe uno patio di suolo lassando tutti quei spazii varii dove se intra nel coro. che gli sera ordinato essendo le dite prospexe con suo tarsie e suoli di quella bonta ede legname edi essere comesso como e lavoro posto nella Capella dela giexia de Santa Lena. Sonzongendo che le predite prospexe siano fache meza questa di brazo piu large di quelle di Santa Lena et dentro a quelle gli armarii con le sue portelle dove se aloga i libri.

A. Quellen

Nela sedia de suolo sina albrazole conforme a quelle di santa lena de ogni bonta et conditione excepto che la canadura sotto el brazale de essa schieta et in faza una colonella tarsinda almodo de Santa Lena sopra quella uno fiore o nero foglia che sopra nanza nella canadura.

El brazale dela grosseza e bonta di quello de Santa Lena el qual vadi ligando come quello e sopra el dito brazale una soaza sufframente e lavora el quale similmente vadi ligando nella spalera e atorno el foliame dele orte.

Il fogliame dele orte aggiungendo dal brazal fina sotto el felze vole essere de legname nero edi grosseza asusfurentia et le dicte foglie di bonta con forme al altro lavoro et miglore che el foliame posto in una sedia nela giexia de santa foscha e di quella o piu grosseza.

La conditione de la spaliera de dredo i desta la soaze tarseade il foame per iconcorni del archio et in mezzo le tarsie ligamente e groppe simili et ogni altra cossa contignuda nela spaliera del coro de santa Lena excepto che il trofoio posto In quella che nostro intenda essere facto i questo lavoro de che iacando impero che le exempio dela per el ligamenti de tarsio se intenda similita ale prime sedia cinque per banda del coro a santa lena onora altri legamenti che non se diminuiscia de quella bonta e perfectione

Segna sotto el felze de sopra ala spaliera et atorno el foame de le orte una ligridura de architetti similmente ligado come quelli de san zanipolo a sempio de quelli.

El felze ala volta come quello de santa Lena et per ogni sedia sotto el dito felze una marcha di soaza tarseada simile e di bonta e di grandezza con le soaze da torno a quella de santa Lena e dentro a quella marcha uno fazo relevado el quale Im pio el capo de la dita marcha.

De sopra in faza del felze uno frixo de negrira largo uno dido grosso piu di questo che e nela spaliera atraverso del coro de San Zanipolo e di quella bonta e meza el qual foame saxa fra doe cornixe bene per portionade a lavoro e la cornixa de sopra dimostri uno compimento di grosseza et aptitudine come bixogna et sopra in faza de le dite doe cornixe con el sia uno frixo de tarsia de vista e di bonta sufficiente.

Tutto el sopraposto lavoro conviene esse de nogara excepto dove la cadena nele prospexe et nel suolo de larxe et in altro logi contegnudi nel coro de santa Lena el qual ligname et cusse il cometente di quello con tutti soi adornamenti quanto el sora in opera che el non sia extimando di manche bonta di quello sia dito di sopra el coro di santa Lena.

...

Che tutta la spexa de legname maistanza tarsie ferramenta bastaxi et infrascriptis ogni altra spexa che segniera per questo coro excepto ori e colori debeat esse fata aspexe del maestro al qual solamete segio de dare ducati X diro per sedia et altro che quel pagamento non sta

A. Quellen

obligado affar el monastero negli termini contignandi qui sotto palno che compido tutto el lavoro dementre el se mettera in onxa in ghiexa et dito monastero se obliga fare pim e cui altro maistro et arche lavoro con lui fina el sera fornido de meterlo in onza.

La quantita de le sedie con la misura et dela largeza et alteza et le omipe del fogliame et la forma del coro per jamtroni sia ad bone plantes de le done et Intedasse fare merchado dele sedie compide aradra in tutto el dito coro onori dele meza sedie dala feriada nela sedia de madona la badessa.

El monasterio fara obliganza dela parte constrenzer il castaldo suo sopra i beni del monasterio e il dito castaldo in spezialita sopra i suoi beni ad ogni judiro del dicono aspectara a quello non attendendo agli parti et promissione e fate.

Obligasse el monasterio da pasqua proxima con mexi duj de fare una sedia totalmente compida come la dovera stare in opera la quale piaxendo ale done che cusi el stegna diedo et non piaxendo quam lavesse facto el suo debeto che vogliendo le done monzere avere smenoire lavoro che nisi per vara el sia azonto et sinemando per suo continuando pero el lavoro. Et suvante che el prima pia affare la dita sedia habia per caparo de sora manifatura per tuto al cose durate vinti e da poi che tuto el legname sara compido oposto nel magazini del monastero essendo compida la dita sedia habia altra ducati ottanta et el resto del pagamento siegna per terco dest el terco lavorato che sia mita del legname enno terco quando el sia tuto lavorato per meterlo in opera e del resto compido che sia de tute conditione.

Et che el legname senza induxia sia comprado subito passato i dui mexi che sera fata la sedia ereti sua el mercado al comprare del qual muria dele parte non se posse dare alguna prolongatione anzi abastasse una parte con altera actione e che el se compri et per alogare quello debia esse dado al maistro uno magazii et erectam habia loro sufficiente et comodo di potere lavorare et fare lavorare ad altrem.

I denari costera el sopra con ligname siano contrimo apparecchiati per pagarlo nele man del monasterio. Il qual se donera defalcare de suo pagamento de dinare C per sedia tempo che tuto se de fare agio spexe.

Volse sequenta de i denari se exburestera de tempo in tempo et nisi la sequenza et il maestro stiano obligati insolidu a tute promesse et la sequente in seme sotto saxa la a tutte obligatione et parti i quali anchora permetta de supplire et satisfare ala Insuffizienta obligazione.

...

Ego Nicolaus filius dm Leonis de santis . . . scripsit

(ASV, San Zaccaria Pg 1)

A.2. Vertrag zwischen dem Kloster und Antonio Gambello (1477)

12. April 1477:

Carta de Convention et pari nuova fata tra monasterio de San Zaccharia e maistro Antonio proto maistro della giexia fatta nel M. . . Aprile.

Nomine dei eterni a mane MCCCCLXVII Adi XII April in venexia questi son pati e conventio novamente fati tra el monasterio de soprascritto San Zaccaria de veniexia da una parte. Et maistro della giexia de San Zacharia da laltra parte conclusi in albergo delle ???per esser inferma madona benedeta trivisan abbadessa del monasterio presente madona lucia donado priora madona maria nadal madona bianca da mosto honore el massere del dito luogo madona lena malipiero madone maria et samaritana marzello sorelle madona ixabeta donado madona alba diedo et molte altre done monache del soprascritto luogo. Etia prexente i nobel homini mis. marin malipiero et mis candian ballani dignissimi per churatodi del dito monasterio mis. pre zuan negro capellan et s antonio foscollo procuratore et gastaldo general del dito monasterio. Perche el soproscriitto maistro antonio protomaistro e per dovere andare in levante per fatti della illu.ma signoria nostra de venexia et per el tempo stara de fuora de questa tera el se obliga et chuso permettere de observa lassart un libro maistro che intenda ben le mesure da far le sagome per i maestri taiapiera azo i possa lavorare et non perder tempo, el qual maistro substituto sera obligado solamente mostim le dite mesure quando el sera domanda dati soprscriitto maistro taiapiera, et designargele con bon et juste mesure. El qual maisto lassado per el sopra dito maistro antonio protho non die haver dal monasterio nostro alchun pagamento per designar et mostrar le dite mesure chelli ordenara el soprascritto maistro antonio. Etiam in questo tempo chel dito maistro antonio protho stara fuora de questa tera non die haver salario alchuno dal monasterio nostro, anche chel lavorasse XX maistra taiapiera et mureri et piu e meno chome a nui parera per tal tempo siamo absolte de dar alchun pagamento al predito maistro antonio protho. Et de quanto fina ora e seguito de lavorieri et del sito chaxa lui habita nui volemo et chusi quietemo el dito maistro Antonio protho el sui heriedi non li poder domandar chosa alchuna. Et lui finalmente ? quieta nui infinita questo giorno de non poder al monasterio nostro dimandar chosa alchuna Item li concedemo da nuova la chaxa lui habita senza sito alchuno sina el stara de fuora delle tera ma sollo sia obligado per tal sito lassar chome desopra e ditto uno bon maestro intelligent che sapia le mesure bisognera al lavor della nostra chieixisa. Etiam de chiarjmo quando adio piaxera chel dito maistro antonio retorni a veniexia, volemo et chusi confermo i tuto et per tuto el suo salario chome a par per i pati et

A. Quellen

conventio primi tra nui fati i qual pati dechiarjmo abi adurar fina ani X proximi che die vignir prinoipiando adi soprocritto et millesimo.

MCCCCLXXVII Adi XX April giexia de San Zaccaria .Et per piu chiereza et confirmatio di pati soprascritti fo chiamato in chixia tute le done del monasterio etiam li era le prenominate maistro Antonio protho jo per marchio fessi publico el sopra scritto achordo de verbo ad verbum ut jacet et tute le done confermo et esso maistro antonio soprascritto convento. Et per convento dala partemo a fato conzero questa poche factura? aprisso laltra per avanti fate nel 1477 Adi XII April Et con zaschaduna dele parte aver uno instumento de questa apresso de essi soto scripto per nome de maistro antonio per dito. Et jo per marco stella Capelan dela venerabel done monache de san zacharia de voluntata partin.. bo scripto de mia mane dito soprascritto istromento.

Ernj antonio sto qua stato prometo d ho seruar quanto in questa. . .

(Zum größten Teil bereits von Paoletti 1893 veröffentlicht).

B. Literatur

Abel, Felix Marie — Vincente, Louis Hugues: Jerusalem, Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire II, Jerusalem nouvelle, Paris 1912–1926.

Ackerman, James S.: L'architettura religiosa veneta in rapporto a quella toscana del rinascimento, Bolletino del Centro di Studi di Architettura Andrea Palladio XIX, 1977, S. 135–164.

Ackerman, James S.: Observation on Renaissance Church Planning in Venice and Florence, 1470–1570, in: Florence and Venice: Comparisons and Relations II, 1980, S. 287–307.

Alberici, Clelia: Il Mobile Veneto, Mailand 1980.

Alberti, Leone Battista: Zehn Bücher über die Baukunst, Übersetzung von Max Theuer, Wien 1912, Darmstadt 1988.

Alexander, J. J. G.: Initialen aus großen Handschriften, München 1978.

Anderson, Stanford: Erinnerung in der Architektur, Daidalos 12/1995, S. 22–37.

Angelini, Luigi: Le opere in Venezia di Mauro Codussi, Mailand 1945.

Angelo, P. - Caccin, M.: Die Basilika St. Johannes und Paul in Venedig, Venedig (o.J.).

Anti, Carlo: Il regio museo archeologico nel Palazzo reale di Venezia, Rom 1930.

Arslan, Edoardo: Venezia gotica. L'architettura civile gotica veneziana, Mailand 1970.

Avviso al devoto cristiano, ossia cenno storico intorno il sotterraneo esistente nella Chiesa Parocchiale di S. Zaccaria Prof., Venedig (o.J.).

Bandmann, Günter: Zur Bedeutung der romanischen Apsis, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 15, 1953, S. 28–46.

Bange, E. F.: Peter Flötner, Leipzig 1926.

Bardi, Girolamo: Delle cose notabili della citta di Venezia, Venedig 1587.

B. Literatur

- Bassi, Elena: Palazzi di Venezia. Admiranda Urbis Venetae, Venedig 1976, 1980.
- Baumstark, A.: Abendländische PalästinaPilger, Mindener Geschichtsquellen, Bd. 1, Münster 1917.
- Berger-Dittscheid, Cornelia: San Lorenzo Maggiore in Neapel, Das gotische „Ideal“-Projekt Karls I und seiner franziskanischen Modifikationen, S. 41–64, in: Festschrift für Hartmut Biermann, Weinheim 1990.
- Bode, Wilhelm von: Die italienischen Bildwerke der Renaissance und des Barock, Bd. 2, Bronzestatuetten und Gebrauchsgegenstände, Berlin und Leipzig 1930.
- Boerio, Giuseppe: Dizionario del dialetto veneziano, Venedig 1867.
- Borsi, Franco — Morolli, Gabrielle — Quinterio, Francesco: Brunelleschiani, Rom 1979.
- Bozzoni, Domenico: Il silenzio di San Zaccaria snodato, Venedig 1678.
- Bratschkova, Maria: Die Muschel in der antiken Kunst, Bulletin de L'institut Archiologique Bulgare, Tome XII, 1938, S. 1–131.
- Braun, Josef: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, München 1924.
- Braun, Josef: Christliches Altargerät, München 1932.
- Brooks, Neil C.: The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy, University of Illinois 1921.
- Burckhardt, Jakob: Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, Basel 1855, Neuausgabe 1964.
- Canova, Mariani G.: La miniatura veneta del Rinascimento 1450–1500, Venedig 1969.
- Carboneri, Nino: Mauro Codussi, Bolletino del Centro di Studi di Architettura Andrea Palladio II, 1964, S. 188–198.
- Casola, Pietro: Viaggio a Gerusalemme (1494)
Tratto dall'autografo esistente nella Biblioteca Trivulzio, Mailand 1855.
- Cassini, Giocondo: Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479–1855), Venedig 1982.
- Cattaneo, Raffaele: L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa, Venedig 1888.
- Cecchetti, Bartolomeo: Documenti per la storia della fabbrica della chiesa di S. Zaccaria; della Capella Emiliana nell'isola di S. Michele e della chiesa di S. Salvatore in Venezia, Archivio Veneto XVI, tomo XXXI, P. I, 1886, S. 495–497.
- Chastel, André: Art et religion dans la Renaissance italienne, Paris 1945.

B. Literatur

Chastel, André: *Die Kunst Italiens*, München 1961.

Cicogna, Emmanuele Antonio: *Delle iscrizioni veneziane*, Venedig 1824–1853, Repr. 1970.

Cipolla, Carlo: *Ricerche storiche intorno alla chiesa di S. Anastasia in Verona*, Archivio Veneto 18, 1879, S. 275–314; 19, 1880, S. 223–257.

Collezioni di Antichità a Venezia nei secoli della Repubblica dai libri e documenti della Bibliotheca Marciana, Catalogo a cura di Marino Zorzi, Mostra 27 maggio–31 luglio 1988 Venezia, Rom 1988.

7 Colonne e 7 Chiese, La vicenda ultramillenaria del Complesso di Santo Stefano, Bologna 1987.

Concina, Ennio: *Pietre Parole Storia*, Venedig 1988.

Connell, Susan Mary: *The Employment of Sculptors and Stone Masons in Venice in the Fifteenth Century*, Thesis, Warburg Institute, London 1988.

Corner, Flaminio: *Ecclesiae venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis*, Venedig 1749.

Degenhart, Bernhard — Schmitt, Annegritt: *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, Berlin 1980.

Degenhart, Bernhard — Schmitt, Annegritt: *Jacopo Bellini, Der Zeichnungsband des Louvre*, München 1984.

Dehio, G. — Bezold, G. v.: *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 5 Bd., Stuttgart 1884–1901.

Deichmann, Friedrich-Wilhelm: *Ravenna, Geschichte und Monumente*, 3 Bd., Wiesbaden 1969.

Deichmann, Friedrich-Wilhelm: *Corpus der Kapitelle der Kirche von San Marco zu Venedig*, Wiesbaden 1981.

Deiseroth, Wolf: *Der Triumphbogen als große Form in der Renaissancebaukunst Italiens*, Diss. München 1970.

Dellwing, Herbert: *Die Kirche San Zaccaria in Venedig. Eine ikonologische Studie*, Zeitschrift für Kunstgeschichte XXXVII, 1974, S. 224–234.

Dellwing, Herbert: *Kunstdenkmäler in Italien, Ein Bildhandbuch, Venetien ohne Venedig*, München 1976.

Dellwing, Herbert: *Die Kirchenbaukunst des späten Mittelalters in Venetien*, Worms 1990.

Dezzi Bardeschi, M.: Il Complesso Monumentale di S. Pancrazio a Firenze e il suo Restauro, Quaderni dell' Istituto di Storia dell' Architettura, Serie XIII, No. 73–79, Rom 1967.

Doglioni, Giovanni Niccolò: Le cose meravigliose della città di Venezia, Venedig 1603.

d'Elia, Michele: Ricerche sull' attività di Giorgio da Sebenico a Venezia, Commentari, rivista di critica e storia dell' arte, XIII/1962, S. 213–218.

Esch, Arnold: Anschauung und Begriff, Die Bewältigung fremder Wirklichkeiten durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters, Historische Zeitschrift Band 253, Heft 2, 1991, S. 281–312.

Fagiani di Vicenza, Don Orazio: Parenesi pel restauro del tempio di S. Zaccaria in Venezia, Recitata nella terza festa di Pasqua dell' anno 1847, Venedig 1847.

Fasoli, Gina: Liturgia e cerimoniale ducale, in: Venezia e il Levante fino al secolo XV, Volume I, Florenz 1973, cura Agostino Pertusi.

Ferrara, Miranda — Quinterio, Francesco: Michelozzo di Bartolomeo, Florenz 1984.

A Florentine Patrician and his Palace, Studies by F. W. Kent, Alessandro Perosa, Brenda Preyer, Piero Sanpaulesi, Robert Salvini, London 1981.

Folnesice, Hans: Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des 15. Jh. in Dalmatien, Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege VIII, 1914, S. 27–196.

Forstiere illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia, e dell' Isole circonvicine, Venedig 1765.

Forlati, Ferdinando: Il Primo San Marco, Art du Haut Moyen Age, Akten zum III. Internationalen Kongress für Frühmittelalter, Lausanne 1954.

Foster, Norman: Die Pilger, Die Reiselust in Gottes Namen, Frankfurt am Main 1982.

Fra Noè: Viaggio da Venetia al Santo Sepolcro et al Monte Sinai, Venedig 1614.

Franzoi, Umberto — Di Stefano, Dina: Le chiese di Venezia, Venedig 1975.

Frey, Dagobert: Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio, Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege VII, 1913, S. 1–169.

Gallicciolli, Giambattista: Delle memorie venete antiche, profane ed ecclesiastiche, Venedig 1795.

Gallo, Rodolfo: L'architettura di transizione dal Gotico al Rinascimento e Bartolomeo Buon, Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti CXX, 1961–62a, S. 187–204.

B. Literatur

Gallo, Rodolfo: La chiesa di S. Elena, Venedig 1926.

Gay, Richard J.: Venetian vernacular architecture, Cambridge 1989.

de Gobbi, Emilio: Cronista del Monastero e guida della Chiesa di San Zaccaria in Venezia, Venedig (um 1950).

Gockerell, Nina: Kirchen mit Alttestamentarischen Patrozinien in Venedig, Materialien zu Geschichte und Ikonographie der Kirchen S. Giobbe, S. Geremia, S. Moisè, S. Samuele, S. Simeone und S. Zaccaria, Venedig 1978.

Götz, Wolfgang: Zum Wesen der „Kopie“ in der mittelalterlichen Kunst, Darmstadt 1968.

Grabar, André: Martyrium, Recherches sur le Culte des Reliquies et L'art chrétien antique, 3 Bd., Paris 1946.

Graus, Johann: Der Dom in Sebenico, in: Der Kirchenschmuck, Blätter des christlichen Kunstvereins der Diözese Seckau, Bd. XVII, Heft 1–5, 1886.

Grigioni, Carlo: Giorgio da Sebenico e la costruzione del Tempio Malatestiano, in: Rimini Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana XIII, 1910, S. 89–91.

Günter, Hubertus: Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance, Darmstadt 1988.

Gurlitt, Cornelius: Das Grab Christi in der Grabkirche zu Jerusalem, in: Festschrift P. Clemen, Düsseldorf 1926.

Haussherr, Reiner: Spätgotische Ansichten der Stadt Jerusalem (oder: War der Hausbuchmeister in Jerusalem?), Jahrbuch der Berliner Museen 1987/88, S. 47–70.

Heisenberg, August: Grabeskirche und Apostelkirche, Zwei Basiliken Konstantins, Leipzig 1908.

Heydenreich, Ludwig H.: Die Tribuna der SS. Annunziata in Florenz, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 3. Bd., Heft V, 1930, S. 268–285.

Heydenreich, Ludwig H. — Lotz, Wolfgang: Architecture in Italy 1400–1600, Pelican History of Art, Harmondsworth 1974.

Heyer, Friedrich: Kirchengeschichte des Heiligen Landes, Stuttgart 1984.

Hilpisch, Stefanus: Die Geschichte des Benediktiner Mönchtums, 1929.

Hilpisch, Stefanus: Geschichte der Benediktinerinnen, St. Ottilien 1951.

Hirthe, Thomas: Mauro Codussi als Architekt des Dogenpalastes, Arte Veneta XXXVI, 1982, S. 31–44.

B. Literatur

- Horster, Marita: Andrea del Castagno, Oxford 1980.
- Howard, Deborah: The Architectural History of Venice, London 1980.
- Hubala, Erich: Venedig, Reclams Kunstführer Italien II, 1, Stuttgart 1965, 1974.
- Huse, Norbert — Wolters, Wolfgang: Venedig, Die Kunst der Renaissance, München 1986.
- Irmscher, Günter: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit 1400–1900, Darmstadt 1984.
- Italia Pontifica Regesta Pontifica Romanorum Pavlus Tridolinus Kehr, Vol. VII, Pars II, Berlin 1961.
- Itinerarium Italiae Nov-Antique, die Reißbeschreibung durch Italien Durch Martinum Zeillerrum (Zeilleri), Frankfurt 1640.
- Keller, Harald: Die Kunstlandschaften Italiens, München 1965.
- Klotz, Heinrich: Filippo Brunelleschi, Seine Frühwerke und die mittelalterliche Tradition, Stuttgart 1990.
- Körte, Werner: Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Leipzig 1930.
- Kraus, Theodor: Das römische Weltreich, Propyläen Kunstgeschichte, Band II, Frankfurt, Berlin, Wien 1984.
- Krause, Hans-Joachim: „Imago ascensionis“ und „Himmelloch“. Zum „Bild“-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie, in: Skulptur des Mittelalters, Funktion und Gestalt, ed. F. Möbius und E. Schubert, Weimar 1987.
- Krautheimer, Richard: Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur, in: Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte, Köln 1988, S. 142–197.
- Kretschmayr, Heinrich: Geschichte von Venedig, Gotha 1905, Repr. Aalen 1964.
- Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart, München 1984.
- Lieberman, Ralph: The Church of Santa Maria dei Miracoli in Venice, New York University Ph. D. 1972, Mikrofilm.
- Lieberman, Ralph: Venetian Church Architecture around 1500, Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, XIX, 1977, S. 35–48.
- Lieberman, Ralph: Renaissance Architecture in Venice 1450–1540, London 1982.

B. Literatur

Logan, Oliver: *Culture and Society in Venice 1470–1490, The Renaissance and its Heritage*, London 1972.

Longhi, Roberto: *Venezianische Malerei*, Berlin 1995.

Lorenz, Hellmut: *Zur Architektur L. B. Albertis: Die Kirchenfassaden*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIX, 1976, S. 65–99.

Lorenzetti, Giulio: *Venezia e il suo estuario, guida storico artistica*, Venedig, Mailand, Rom, Florenz 1926, Venedig 1956.

Maek-Gérard, Michael: *Die „Milanexi“ in Venedig, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Lombardi-Werkstatt*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch XLI, 1980, S. 105–130.

Marchini, G.: *Per Giorgio da Sebenico, Commentari, rivista di critica e storia dell'arte*, XIII/1968, S. 212–228.

Markham Schulz, Anne: *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop*, Philadelphia 1978.

Martindale, Andrew: *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna*, Edinburgh 1979.

Mazzarotto, Tamassia: *Le feste veneziane*, Florenz 1961.

McAndrew, John: *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Cambridge Massachusetts, London 1980.

Meiss, Millard: *Andrea Mantegna as Illuminator*, Hamburg 1957.

Meneghin, Vittorino: *San Michele in Isola di Venezia*, Venedig 1962.

Modzelewski, Karol: *Le vicende della „pars dominica“ nei beni fondiari del monastero di San Zaccaria di Venezia sec. X-XIV*, Bolletino dell' Istituto di Storia della Societa e dello Stato Veneziano IV, 1962, S. 42–79 & V, 1963, S. 53–67.

Modzelewski, Karol: *Monasteri Benedettini nella Laguna Veneziana*, Catalogo di Mostura Cura di Garbriell Mazzucco, Venedig 1983.

Moschini, Giannantonio: *Guida per la città di Venezia*, Venedig 1815.

Mothes, Oscar: *Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs*, Leipzig 1859.

Muraro, Michelangelo: *La Venezia della Cà d'oro, Giorgio da Sebenico e le crisi provocate dagli „aggiornamenti culturali“ del Rinascimento*, aus: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 3–6: Juraj Matejev Dalmatinac, Zagreb 1979–1982, S. 65–72.

Nachi, Lodovico: *Brevi Notizii della Chiesa e del Monastero di San Zaccaria*, Venedig 1800.

B. Literatur

- Neri, Damiano: *Il Santo Sepolcro Riprodotto in Occidente*, Jerusalem 1971.
- Niero, Antonio — Tramontin, Silvio: *Culto dei Santi a Venezia*, Venedig 1965.
- Odenthal, Anna Maria: *Die Kirche San Giovanni Crisostomo in Venedig, Ein Beitrag zur venezianischen Sakralarchitektur des späten 15. Jahrhunderts*, Bonn 1985 (Diss.-Druck).
- Ohler, Norbert: *Pilgerstab und Jakobsmuschel, Wallfahrten in Mittelalter und Neuzeit*, Düsseldorf, Zürich 2000.
- Olivato, Loredana — Puppi, Lionelo: *Mauro Codussi*, Mailand 1977, Neuauflage 1981.
- L'Oriente, *Storia di viaggiatori italiani*, ed. Fernand Braudel, Mailand 1985.
- Orsoni, Alessandro: *Dei Piovani di Venezia*, Venedig 1828.
- Paatz, Walter u. Elisabeth: *Die Kirchen von Florenz*, Darmstadt 1955.
- Pacifio, Pier Antonio: *Cronaca veneta sacre e profana ossia un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia*, Tomo Primo, 2 Bd., Venedig 1793.
- Pallucchini, Rodolfo: *I Vivarini*, Venedig 1966.
- Paoletti, Pietro: *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, Venedig 1893.
- Paoletti, Pietro: *La Scuola Grande di San Marco*, Venedig 1929.
- Paschini, Pio: *I monasteri femminili in Italia nel '500, Problemi di Vita Religiosa in Italia nel Cinquecento*, Atti del Convegno di Storia della Chiesa in Italia Bologna, 2.–6. Sept. 1958, Padua 1960, S. 31–60.
- Pastor, Ludwig: *Geschichte der Päpste*, Freiburg im Breisgau 1895.
- Perocco, Guido – – Salvadori, Antonio: *Civiltà di Venezia*, Venedig 1977.
- Pflaumern, Ioannis Henrici à : *Mercurius Italicus Hospiti Fidus per Italiae Praecipuas Regiones et Urbes Dux Indicans Explicans Quaecumque in iis sunt Visu ac scitu digna*, Augsburg 1625.
- Pianton, Fra Pietro: *Nel Riaprimiento Solenne del Sotterraneo*, Venedig 1844.
- Pieper, Jan: *Der Garten des Heiligen Grabes zu Görlitz*, Daidalos 12/1995, S. 38–42.
- Pincus, Debra: *The Arco Foscari: The Building of a Triumphal Gateway in Fifteenth Century Venice*, New York, London 1976.
- Pitz, Ernst: *Supplikensignatur und Briefexpedition an der römischen Kurie im Pontifikat Papst Calixtus III.*, Tübingen 1972.

B. Literatur

- Plant, Margaret: Mauro Codussi, *Arte Veneta* XXXVIII, 1984, S. 9–22.
- Pope-Hennessy, John: *Italian Renaissance Sculpture*, London 1958.
- Puppi, Lionello: *Verso Gerusalemme*, Rom 1982.
- Puppi, Lionello — Toffanin, Giuseppe: *Guida di Padova*, Triest 1983.
- Reißbuch deß heiligen Lands, Das ist ein gründliche beschreibung aller und jeder Meer und Bilgerfahrten zum heiligen Lande, Franckfort am Main 1609.
- Rizzi, Angelo: *Celebrandosi l'anniversaria solennità di Gesu Cristo deposito nel sepolcro nel sotterraneo della chiesa parrocchiale di San Zaccaria il giorno XXIV Settembre MDCCCXL-VIII*, Venedig 1848.
- Röhricht, Reinhold — Meisner, H.: *Deutsche Pilgerreisen nach dem Heiligen Land*, Berlin 1880.
- Röhricht, Reinhold: *Die Palästina-Karte Bernhard von Breydenbachs*, *Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins* 1901, S. 129–135.
- Rösch, Gerhard: *Der venezianische Adel bis zur Schließung des großen Rats*, Sigmaringen 1989.
- Salmi, M.: *Ancora di Andrea del Castagno Dopo il restauro degli affreschi di San Zaccaria a Venezia*, *Bollettino d'Arte*, XLIII, 1958, S. 117–140.
- Sancassani, Giulio: *Aspetti Giuridici nella vita ecclesiastica della città*, in: *Chiese e Monasteri a Verona*, Verona 1980.
- Sansovino, Francesco: *Venezia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino, con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, et occorse dall'anno 1580, fino al presente 1663*. Da D. Giustiniano Martinioni etc., Venedig 1663, Repr. Venedig 1968.
- Sanudo il Giovane, Marino: *De origine, situ et magistratibus urbis venetae ovvero la città di Venezia (1493–1530)*, ed. critica di Angela Corracciolo Aricò, Mailand 1980.
- Schinkel, Karl Friedrich: *Reisen nach Italien*, Herausgegeben von Gottfried Riemann, Berlin 1979.
- Selvatico, Pietro: *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo sino ai nostri giorni*, Venedig 1847.
- Sohm, Philip Lindsay: *The Staircases of the Venetian Scuole Grandi and Mauro Coducci*, *Architectura* VIII, 1978, Heft 2, S. 125–184.

Storia della Cultura Veneta dal Primo Quattrocento al concilio di Trento 3/1, I Monasterii femminili, Vicenza ab 1976 (1981).

Stucky-Schürer, Monica: Die Passionsteppiche von San Marco in Venedig, Bern 1972.

Stump, Thomas: Neu aufgefundene Grund- und Aufrisse alter Kirchen und Klöster in Mitteleuropa aus dem Nachlaß von P. Gabriel Bucelin (+1681), Das Münster, 20. Jahr, Heft 2, März–April 1967, S. 145–157.

Tassini, Giuseppe: Curiosità Veneziane, Venedig 1883, Repr. Venedig 1970⁸.

Tassini, Giuseppe: Edifici di Venezia distrutti o volti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati, Venedig 1885.

Tellenbach, Gerd: Zur Frühgeschichte abendländischer Reisebeschreibungen, in: Historia integra, Festschrift Erich Hassinger, Berlin 1977 S. 51–80.

Temanza, Tommaso: Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto, Venedig 1778, Rist. Mailand 1966.

Le Temple, Représentation de l'architecture sacrée, Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice, 3. Juli – 4. Oktober 1982, Nizza 1982.

Timofiewitsch, Wladimir: Bemerkungen zur venezianischen Sakralarchitektur der Renaissance, in: Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Köln 1980, S. 193–203.

Tramontin, Silvio: La visita apostolica del 1581 a Venezia, Studi veneziani IX, 1967, S. 453–533.

Tramontin, Silvio: San Zaccaria, Venedig 1979.

Tramontin, Silvio: La Cultura Monastica del Quattrocento dal Primo Patriarca Lorenzo Giustiniani di Camaldalesi Paolo Giustiniani e Pietro Quirini, Storia della cultura veneta dal primo quattrocento, Vicenza 1980

Venedig, Kunst & Architektur, Köln 1997.

Venezia restaurata 1966–1986, La campagna dell'Unesco e l'opera dell'organizzazioni private, Mailand 1986.

Verona e il suo Territorio, Verona Romana, i Monumenti, 1960–1981.

Wittkower, Rudolph: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1969, 1983.

Wolters, Wolfgang: Due capolavori della cerchia di Donatello a Trogir e a Sibenik, Antichità Viva XII, 1, 1968d, S. 11–24.

B. Literatur

Wolters, Wolfgang: La scultura veneziana gotica (1300–1460), Venedig 1976.

Zangirolami, Cesare: Storia della chiese dei monasteri delle scuole di Venezia, Venezia 1962.

Zarri, Gabriella: Monasteri femminili e città (secoli XV–XVIII), Storia d'Italia, Annali 9, La chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea, A cura di Giorgio Chittolini e Giovanni Miccoli, Turin 1986.

Lebenslauf

- Geboren am 11. März 1961 in Berlin-Dahlem.
- Studium der Kunstwissenschaft und der Erziehungswissenschaft an der Technischen Universität Berlin und der Freien Universität Berlin.
- Abschluß als Magister Artium am 24. April 1987.
- 1988 und 1989 Stipendiatin am Centro Tedesco dei Studi Veneziani in Venedig.
- Wissenschaftliche Aussprache der vorliegenden Arbeit am 13. Mai 1992.